

ИРАКЛИЙ ШАНИДЗЕ

ФОТОГРАФИЯ ИСКУССТВО ОБМАНА



ФОТОГРАФИЯ

ИСКУССТВО ОБМАНА

ИРАКЛИЙ ШАНИДЗЕ

ФОТОГРАФИЯ

ИСКУССТВО ОБМАНА



Москва
2018

УДК 77
ББК 85.16
Ш20

Irakly Shanidze
Photography: The Art of Deception

© 2016, Irakly Shanidze

First published in the United States by Amherst Media. Pulished by arrangement with Amherst Media (USA) via Perseus Books (USA) and Alexander Korzhenevski Agency (Russia)

Опубликовано по договоренности с Amherst Media (США) через Perseus Books (США) и агентством Александра Коженевского (Россия)

Шанидзе, Ираклий Михайлович.

Ш20 Фотография. Искусство обмана / Ираклий Шанидзе. — Москва : Эксмо, 2018. — 176 с. : ил. — (Фотография как искусство).

ISBN 978-5-699-96574-8

«Фотография – это ложь.

Подумайте сами: фотографы создают двухмерные, зачастую напрочь лишённые цвета изображения и надеются, что все поверят, будто всё так и было на самом деле. Удивительнее всего то, что люди клюют на это с необычайной лёгкостью, словно желая быть обманутыми. Более того, они упорно верят, что сфотографировать можно только то, что на самом деле находится перед глазами.

Зритель — ленивый эгоцентрист, не желающий тратить ни одной лишней секунды на то, что ему кажется неинтересным и недостаточно простым для понимания. Людям любопытно то, что значимо для них самих, а это означает, что зрителя больше интересует то, что фотография выражает, а не то, что на ней изображено.

Так давайте воспользуемся этим!»

Ираклий Шанидзе — профессиональный фотограф, основатель и декан Международной академии фотоискусства. Один из ярких, узнаваемых мастеров современной рекламной, арт-фотографии, запоминающейся особым, ироничным, психологическим стилем. Победитель многочисленных международных премий и конкурсов.

Он расскажет секреты своего мастерства: как маэстро обманывает взгляд зрителя, цепляет его. Как сделать хороший портрет, как шутить посредством фотографии, расскажет про метод Хальсмана и Аведона. Книга будет интересна как профессионалам, так и начинающим фотографам.

УДК 77
ББК 85.16

ISBN 978-5-699-96574-8

© Шанидзе И., фото, 2018
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2018

ПОСВЯЩЕНИЕ

*Посвящаю эту книгу
моей замечательной жене Ирине,
которая, вопреки всякому здравому смыслу,
всегда поддерживает меня.*

Содержание

«Я всегда говорю правду. Даже тогда, когда лгу».

Аль Пачино

Введение	9	3. Искусство фотообмана	137
1. Основы фотообмана	11	Черный пояс в фотографии	137
Что такое хорошая фотография?	12	Лицом к лицу	138
Как получается фотография?	18	Лучше, чем в жизни	138
Что делает фотографию зримой?		Фотографический театр	148
Часть 1. Свойства света	24	Глазами мухи	157
Что делает фотографию зримой?		4. Съемка неодушевленной	
Часть 2. Когда не светит солнце ...	37	природы	163
Что связывает фотографию воедино? .	50	Спонтанность против	
Что создает на фотографии ощущение		обдуманности	164
трехмерного пространства?	67	Сыграть на струнах души	164
2. Инструменты фотообмана	76	Крупный план	167
Узнай свою жертву	77	Вечная иллюзия	169
Искажение истины: зачем и как?	85	Мысли вдогонку	
Соккрытие информации	90	Этика обмана	170
Правда вне контекста	95	Указатель	171
«Дымовая завеса»	100		
Задеть за живое	110		
Правда, и только правда	124		
Дальнейшие перспективы	136		



Введение

Фотография — это ложь. Ну сами подумайте: фотографы создают двухмерные, зачастую напрочь лишенные цвета изображения и надеются, что все поверят, будто все так и было на самом деле. Удивительнее всего то, что люди клюют на это с легкостью необычайной, словно желая быть обманутыми. Более того, люди упорно верят, что сфотографировать можно только то, что на самом деле находится перед глазами.

Разумеется, я не собираюсь отрицать того, что объектив (оптическая

система, фокусирующая свет внутри фотоаппарата) видит только то, что находится перед ним, но, поверьте, все не так просто. Кстати, а вы знаете, что слово «объектив» с латинского переводится как «честный»? Определенно, тот, кто придумал это название, сделал это намеренно.

Так уж вышло, что фотограф с фотоаппаратом, стоящий между зрителем и реальностью, неизбежно искажает последнюю, хотел бы он этого или нет. Индивидуальные особенности восприятия самого фотографа и технические

ограничения его оборудования приводят к тому, что фотография может сильно отличаться от той сцены, которую увидел бы зритель, глядя на нее невооруженным глазом. Следовательно, фотограф, не подозревающий о своем врожденном таланте искажать действительность, может запросто испортить фотографию, просто щелкнув затвором.

К счастью, кое-где все еще встречаются хорошие фотографы. Это как раз те, кто понимают суть вышеупомянутых ограничений и намеренно ис-

пользуют их для дозирования степени правдоподобности своих фотографий.

Да, фотография — это ложь, но она дает нам удивительную возможность с помощью обмана говорить самую настоящую правду, и эта книга подробно рассказывает, как это делается.

Дополнительные материалы

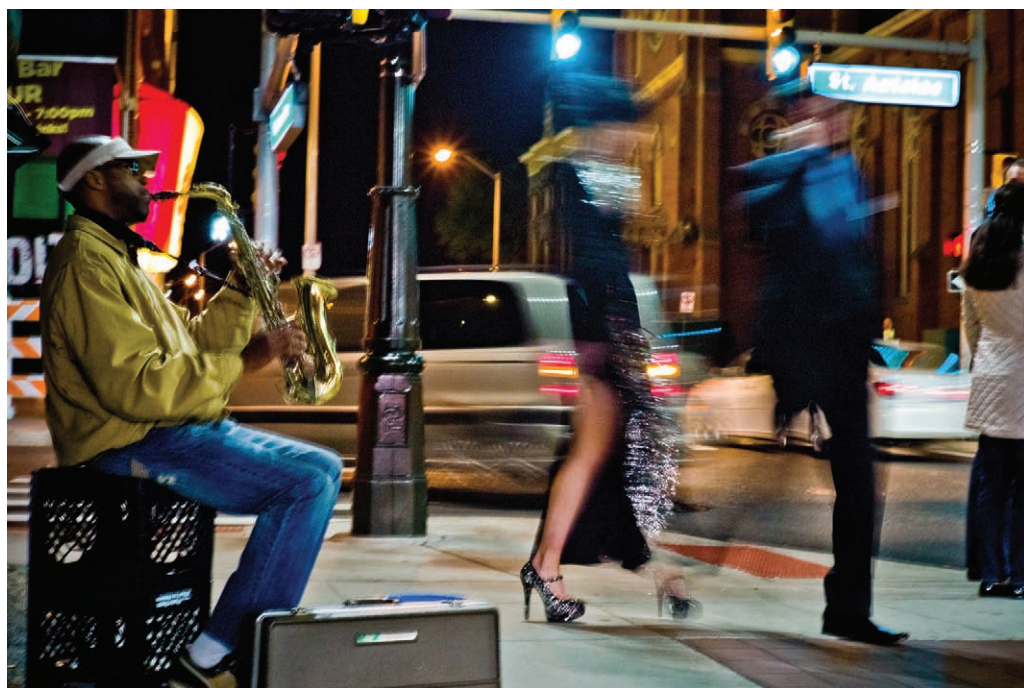
Дополнительные материалы к этой книге доступны для скачивания на сайте www.AmhersMedia.com/downloads.

Пароль: deception.

Основы фотообмана

«Реальность — просто иллюзия, хотя и весьма устойчивая».

Альберт Эйнштейн.



Фигура 1.1

Фотография — это иллюзия. Все начинается с самого понятия: если на снимке что-то есть, значит, оно обязательно было перед объективом. Однако в реальности редко все выглядит, как на фотографии. Предметы могут казаться ближе или дальше, чем на самом деле, или вообще исчезнуть. Более

того, на фотографии мы часто можем увидеть то, чего в действительности вообще не было. Плоское изображение объекта на бумаге иногда кажется настолько реалистичным, что нас так и тянет заглянуть, что же там находится позади. И этот перечень можно продолжить.



Фигура 1.2

Что такое хорошая фотография?

Однажды я сидел в кафе и ждал арт-директора, который опаздывал на встречу. Мне было абсолютно нечем заняться, разве что развлечься чем-то недостойным, например, подслушиванием разговора за соседним столиком. События там развивались следующим образом:

Персонаж 1: Помнишь фотографию, которую я показывал тебе на прошлой неделе?

Персонаж 2: Смутно. Что там было?

Персонаж 1: Ну, блондинка — просто куколка. И деревья.

Персонаж 2: Нет, не припоминаю.

Персонаж 1: Но... Она смотрит тебе прямо в глаза, и на ней такое платье еще... Помнишь?

Персонаж 2: Ах да, да, точно! Слушай, сегодня вечером наши играют за Кубок Стэнли. Хочешь, пойдем ко мне и посмотрим на 55-дюймовом экране?

Персонаж 1: Супер, давай! Там рука девушки лежит на колене. Красиво же?

Персонаж 2: Да, классно. Это... А кто она? Красотка прям! Познакомишь?

Персонаж 1: Это просто коллега. Она замужем, и все такое.

Персонаж 2: Так на фига было ее фотографировать?

Персонаж 1: Что значит «на фига»?
Красиво же!

Персонаж 2: Как часто ты меняешь передние шины на своей Мазде «RX7»?

Сюрреалистический разговор между незнакомцами продолжался еще минут двадцать, пока они, расплатившись, не ушли. Слушая их, я наслаждался: один совершал попытку за попыткой говорить о, видимо, недавно сделанной им фотографии, тогда как второй отчаянно пытался повернуть разговор в другое русло.

Это было похоже на фарс, но, как фотограф, я серьезно задумался. Почему тот парень увливался от разговора? Я представил себя на его месте. Определенно, эта фотография была последним пунктом в списке его интересов, вероятно, по одной из двух причин: либо фотография была ему безразлична, либо именно этот портрет блондинки в платье и на фоне деревьев не задел его за живое.

Я склонен предположить, что вторая версия более правдоподобна. По своему опыту знаю, что хорошая фотография способна тронуть кого угодно, вне зависимости от того, увлекается он фотографией или нет.

Что такое «хорошо»?

Итак, почему мы бываем столь единоголосны во мнении, что, к примеру, вот эта фотография — шедевр, а вот ту лучше больше не вспоминать? По

каким критериям мы их различаем, и почему это вообще важно? В сущности, все эти вопросы сводятся к сакральному: «Как добиться мирового признания?» Теперь вы понимаете, почему это так важно?

Конечно, если речь заходит о фотографии, не каждый ставит перед собой цель завоевать весь мир, но я пока еще не встречал человека, которому не хотелось бы, чтобы его снимки разглядывали с неподдельным интересом, а не бегло просматривали с плохо скрываемым нетерпением.

Что такое «хорошая» фотография? Чем она отличается от плохой? В искусстве не существует универсальных рецептов «качества». Более того, из-за субъективности человеческого восприятия невозможно создать шедевр, который в равной мере (или хотя бы совсем чуть-чуть) понравился бы всем. Однако знание базовых критериев визуальной гармонии действительно помогает с высокой степенью успеха делать достойные фотографии, не навевающие сон на зрителей.

Художественные и технические критерии

Когда я учился в средней школе, нам за сочинения выставляли двойную отметку по пятибалльной шкале. Первая оценка ставилась за содержание, а вторая — за грамотность. Получить 5/2 было обидно до слез, а наоборот — еще хуже. Так вот, это я к тому, что система

оценки в фотографии практически та же: она представляет собой сочетание художественных и технических критериев.

В этом месте вам уже, наверное, хочется спросить: «Так мы будем говорить о *лжи*?» Разумеется, будем! По сути, основная деятельность почти каждого фотографа заключается в манипулировании сознанием зрителя за деньги или ради личного удовольствия. Это достигается целым набором технических и творческих средств, которыми следует пользоваться мастерски, чтобы сделать ложь убедительной и захватывающей (**фигура 1.2**).

Техническое совершенство

Основополагающим критерием технического совершенства служит степень соответствия ваших фотографических намерений тому, что в итоге получилось. Кроме того, отдельные критерии, такие как резкость, экспозиция, композиция, чистота (отсутствие пыли на светочувствительном элементе, пятен, царапин и т.д.) и качество печати (цветопередача и естественность цветовых переходов), помогут объективно определить, все ли в порядке с техническим качеством вашей фотографии.

В большинстве случаев изображение (по крайней мере, его смысловая часть) должно быть четким, демонстрировать полную тональную гамму и быть сбалансированным по композиции. С другой стороны, размытость

изображения может сделать его более динамичным, и преобладание темных или светлых тонов фактически определяют ее эмоциональное содержание. Легкий дисбаланс в композиции или цветовая дисгармония могут в огромной степени повлиять на восприятие фотографии. Важно, что любая «неправильность» должна внести предсказуемый вклад в то, как зритель воспримет изображение.

Небесполезно всегда помнить, что утверждения из серии «я — художник, я так вижу» — это всего лишь отговорки, от которых результаты вашей творческой деятельности лучше не становятся. Если вы хотите применить какой-то нетрадиционный подход, сначала удостоверьтесь, что он действительно пойдет на пользу вашей фотографии.

Для фотографа демонстрация фотографии перед публикой не то же самое, что устный экзамен, где от вас ожидают только технического совершенства. Именно здесь, перед зрителями, становится ясно, что хорошая фотография — нечто большее, чем, скажем, прекрасно оформленный телефонный справочник, напечатанный без единой орфографической ошибки.

Если, глядя на вашу фотографию, зритель восклицает: «Великолепная композиция!» или «Замечательный выбор объектива!», вы можете быть совершенно уверены, что снимок не удался. Техника — это всего лишь сред-

ство выражения видения художника, представленного в виде визуальных метафор. В этом смысле фотография на удивление схожа с поэзией, где одной способности рифмовать слова явно недостаточно для того, чтобы сочинить что-нибудь вроде этого (из стихотворения лорда Байрона «Первый поцелуй любви»):

Пусть старость мне кровь беспощадно
остудит,
Ты, память былого, мне сердце чаруй!
И лучшим сокровищем памяти будет
Он — первый стыдливый любви
поцелуй!¹

Пример этот довольно простой, поэтому позвольте мне провести параллель с «Евгением Онегиным» Пушкина. Несмотря на разительно отличающиеся стихотворный размер и стиль, оба произведения похожи в том смысле, что никто, находясь в здравом уме, не скажет, что Байрон действительно говорит о том, что с возрастом температура тела снижается, а в поэме Пушкина речь идет о каком-то никчемном повесе, застрелившем своего друга из-за соседской дочери. Хорошие стихи никогда не воспринимаются буквально, как и хорошая фотография.

Хороший портрет — это отнюдь не резкое и красиво повернутое к свету

¹Цитируется в переводе В.Я. Брюсова — <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/bayron49.html>. (Здесь и далее примечания переводчика).

изображение передней части головы человека. Зритель увидит не просто цвет глаз и форму носа, но и характер: мудрость, тщеславие, доброту, хитрость, храбрость, женственность...

Хороший пейзаж — это не закат солнца, водопад или камень, поросший мхом. Это свежесть, тепло, одиночество, опасность, спокойствие...

Хорошая репортажная фотография не ограничивается изображением прыгающего с парашютом десантника, направо и налево размахивающего автоматом. Она показывает героизм или, возможно, бесчувственность насилия.

Субъективное восприятие

Примеры приводить можно до бесконечности, но вы уже наверняка поняли, что искусство должно воздействовать на зрителя посредством абстрактных, универсальных понятий. Почему? Потому что зритель — ленивый эгоцентрист, не желающий тратить ни одной лишней секунды на то, что ему кажется неинтересным и недостаточно простым для понимания. Людям любопытно то, что значимо для них самих, а именно универсальные идеи способны восприниматься как важные на личном уровне. Это означает, что зрителя больше интересует то, что фотография выражает, а не то, что на ней изображено.

Кое-кто из читателей может возразить словами вроде «Как может не понравиться этот закат солнца? Я сделал



Фигура 1.3

такой снимок восемь лет назад, и всякий раз, когда смотрю на него, у меня перехватывает дыхание от воспоминаний! Как можно не чувствовать этого? Вероятно, это оттого, что я слишком утончен и чувствителен, а они просто толстокожие невежды!» Поразительно, что подобное мнение вполне допустимо. Автор фотографии и вправду, глядя на нее, испытывает эмоции более интенсивные, чем все остальное человечество. Однако это происходит не потому, что зрители — бесчувственные болваны, а по совсем другой причине.

Секрет в том, что называется **субъективным восприятием**. Фотографу

его снимок так дорог потому, что тот, как якорь, связывает его с событиями, происходившими в момент съемки: брызги волн, запах водорослей, ощущение свободы оттого, что это был первый день отпуска, и т.п. Однако для всех остальных, не имевших счастья стоять рядом, это просто закат солнца. Именно здесь видно преимущество универсальных концепций. Они понятны всем и не подлежат оспариванию, и поэтому близки каждому из нас.

Глядя на фотографию, выражающую основополагающую идею, допустим, радость, печаль, тоску или

неизвестность, зритель испытывает эмоцию, вызванную восприятием этой идеи, например, как любой, смотрящий на фотографию (**фигура 1.3**). Разумеется, это относится и к автору снимка. В результате зритель разделяет переживание фотографа, и сопереживание вызывает у обоих ощущение эмоциональной близости. Это всегда чрезвычайно приятное переживание. Должно быть, вам не раз приходилось испытывать его — в момент, когда вас внезапно захлестывает волна симпатии к совершенно незнакомому человеку, который, как оказалось, разделяет ваши музыкальные вкусы или которому нравится тот же самый фильм. Когда показываешь кому-нибудь фотографии, эффект может оказаться даже сильнее, так как зритель понимает, что только вы и никто другой доста-

вали ему это удовольствие, поскольку именно вы сделали этот снимок. Вы же, в свою очередь, благодарны зрителю за его искреннюю оценку вашего произведения.

Эмоции, вызванные таким переживанием, сильны настолько, что прочно ассоциируются с изображением, поэтому оно надолго сохраняется в памяти зрителя. Дело в том, что эмоции запоминаются легко, поскольку мозг воспринимает их непосредственно, в то время как информация воспринимается путем ассоциации.

«Легко вам говорить! — возможно, подумали вы. — Все, что надо делать, это снимать концептуальные визуальные метафоры, и вы обречены на успех! Но как мне это сделать?» Спокойно, у вас в руках книга, полная соответствующих хитростей!



Фигура 1.4

Как получается фотография?

Внимание! Разделы 1–4 этой главы касаются аспектов фотографии, сотни раз описанных многими авторами, начиная с самого Энсела Адамса¹. Поэтому мы будем касаться их только в контексте иллюзорной природы фотографии. Остальная часть этой главы (хотя в ней я также обращаюсь к темам, широко освещенным другими авторами) более подробна по причине ее важности для нашего предмета.

Экспозиция

Принцип фотографии очень прост: через объектив картинка проецируется на какую-то светочувствительную среду. Более века фотографы для сохранения изображений полагались на светочувствительные свойства гало-

идного серебра. В наши дни мы чаще пользуемся цифровыми фотоаппаратами (т.е. вместо фиксации изображений на пленке, покрытой мельчайшими частичками бромистого серебра, взвешенного в желатиновой эмульсии, в них используется высокотехнологичное полупроводниковое светочувствительное устройство, которое на фотографическом жаргоне называется сенсором, или матрицей). Чтобы все цвета и оттенки выглядели правдоподобно, на сенсор должно попасть точно определенное количество света.

Итак, что происходит, когда сенсор получает меньше света, чем это необходимо, чтобы все выглядело, как в жизни? Фотография кажется темнее, а цвета становятся более насыщенными (**фигуры 1.5, 1.6**). Если на сенсор попадает больше света, чем необходимо, фотография окажется ярче, а цве-

¹Энсел Адамс (1902–1984) — американский фотограф, признанный классик фотографии, известный своими черно-белыми снимками.



Фигура 1.5

та частично потеряют свою насыщенность. То есть все будет смотреться не так, как в жизни. (Кстати, вы помните определение лжи?)

Основные настройки фотоаппарата, в сущности, определяют, как будет выглядеть результат. Изменяя диафрагму и выдержку, мы можем изменить реальность, создавая иллюзию движения (фигуры 1.5, 1.6) или его отсутствие.

В результате изменения настроек экспозиции ненужные подробности на заднем плане могут полностью исчезнуть, превратившись в неясные пятна (фигуры 1.7, 1.8), или скрыться в тени, либо смешаться с бликами.

Именно понимание влияния таких изменений в настройках фотоаппарата на изображение делает результат нашей работы в какой-то степени

Фигура 1.6





Фигура 1.7

предсказуемым. Например, синусоидальный узор на **фигуре 1.5** получил- ся в результате волнообразного движе- ния камеры в сочетании с выдержкой в $1/4$ секунды. Относительно четкие силуэты на размытом фоне на **фигуре 1.6** были созданы путем панорамиро- вания, синхронного движению людей, при выдержке в $1/10$ секунды.

Балансировка студийного (или иного) освещения с окружающим или общим светом — еще один способ создания иллюзии, подобной тому, что вы видите на **фигуре 1.7**. Извест- но, что скорость затвора, если она не выше скорости синхронизации каме- ры (у современных камер она обычно находится в пределах $1/200$ – $1/250$ сек), не оказывает влияния на экспозицию вспышки, благодаря чему и возмож- ны подобные фокусы. Длительность

вспышки обычно менее $1/600$ секунды, и она остается постоянной при регу- лировке выходной мощности прибора. Следовательно, в пределах допустимых выдержек, экспозиция вспышки за- висит только от выходной мощности и диафрагмы объектива фотоаппарата.

С другой стороны, яркость постоян- ного освещения зависит от диафрагмы и выдержки. То есть настройка экс- позиции по постоянному свету с по- следующей регулировкой выходной мощности вспышки дает возможность полностью контролировать, насколько ярким получится передний и задний план.

Здесь я предвижу вопрос. Если вспышка достаточно яркая для идеаль- ной экспозиции переднего плана, как получается, что она не заливает своим светом все помещение? Это происхо- дит, потому что свет всегда рассеива- ется предсказуемым образом согласно **закону обратных квадратов**, который мы обсудим подробнее в следующем разделе этой книги. Исключения со- ставляют случаи с некоторыми экзотическими источниками света и па- раболическими прожекторами. Если не углубляться в жуткие формулы, то практическое применение этого зако- на очень несложно: если расстояние от вспышки до человека на переднем плане равняется $1,2$ – $1,5$ м, то светом от вспышки на заднем плане, удаленном от нее на $4,5$ – 6 м, в практических целях можно пренебречь.

Глубина резкости

Понимание того, как можно повлиять на **глубину резкости**, изменяя диафрагму, открывает перед нами еще одну возможность предсказуемо влиять на степень детализации определен-

ных участков изображения. Светосильный объектив способен до такой степени размыть задний план, что тот становится практически неразборчивым, особенно если объектив длиннофокусный (**фигура 1.8**). Одна-

Фигура 1.8





Фигура 1.9

ко съемка мелких объектов крупным планом даже при малых значениях диафрагмы приводит к тому же результату. В самом деле, фотографируя

колибри (**фигура 1.9**), я закрыл диафрагму до $f/8$, чтобы предотвратить выпадение важных деталей из зоны резкости.

С другой стороны, **широкоугольные объективы** легко регистрируют все на расстоянии от одного метра до бесконечности, стоит лишь слегка прикрыть диафрагму. По сути, из-за присущей широкоугольной оптике большой глубине резкости полностью размыть задний план не представляется возможным, даже при полностью открытой диафрагме.

Фигура 1.9 служит примером фотографии, снятой объективом Leica Summilux 35 мм $f/1,4$ при полностью

Фигура 1.10



открытой диафрагме. Именно по этой причине объективы с фокусными расстояниями 28 и 35 мм так популярны среди уличных фотографов и пейзажистов. Просто настройте его на **гиперфокальное расстояние**, и вперед (фигура 1.11).

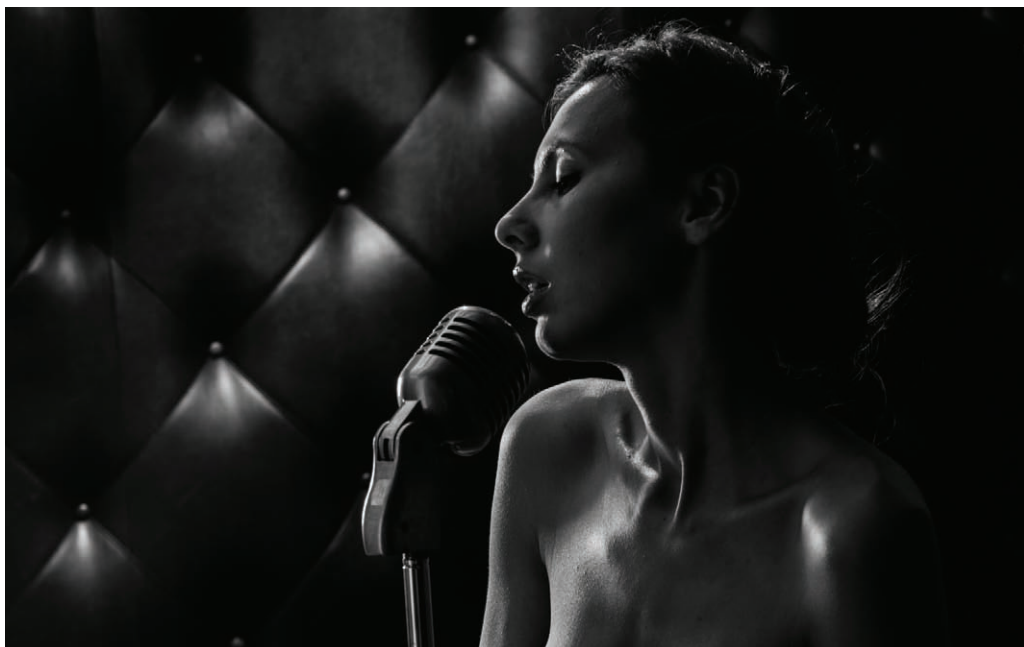
Одного понимания того, как настройки фотоаппарата могут трансформировать реальность, недостаточно. Чтобы показать мир таким, как вам хочется, нужно уметь управлять своей камерой. Современный фотоаппарат — чудо искусственного интеллекта, жаждущего мирового господства. С терпением и неутомимостью, на которые способна только машина,

современные фотоаппараты ждут от вас, что вы настроите их на полностью автоматический (или полуавтоматический) режим и по собственной воле станете рабом технологии. Системы автофокуса и автоматической экспозиции способны обеспечить великолепный результат, но чаще всего он будет не таким, которого вы ждете.

Управлять камерой вручную не сложнее, чем броситься в обманчивые объятия автоматики, просто это требует другого (и теперь почти забытого) набора навыков, которыми пользовались ваши дедушки всякий раз, фотографируя ваших маму или папу, когда они играли в песочнице.

Фигура 1.11





Фигура 1.12

Что делает фотографию зримой?

Часть 1. Свойства света

Я не собираюсь пугать вас формулами, описывающими, как ведет себя свет, проходя сквозь какую-либо среду или между двумя средами с разными коэффициентами преломления. Вы вполне способны напугать себя сами: достаточно открыть учебник по основам геометрической оптики. Лучше я, почти не прибегая к заумному лексикону, постараюсь помочь вам разобраться в принципах действия света и научиться управлять им так, чтобы вы смогли прогнозировать желаемые результаты и добиваться их повторяемости.

Направление

Сначала давайте попробуем понять, чем свет может быть нам полезен. Начнем с того, что встанем у окна в комнате и понаблюдаем, как он себя ведет. Вам не понадобится много времени для того, чтобы заметить, что он светит в определенном **направлении**. Это понятно по бликам на предметах, попадающих ему на пути, и теням, ими отбрасываемым (**фигура 1.12**). Это прямо противоположно тому, что происходит на улице в пасмурный день, когда, из-за отсутствия теней,

почти невозможно понять, откуда свет берется. Поскольку именно тени делают объекты на фотографии (во всяком случае, на черно-белой) видимыми, понимание того, откуда берутся тени, имеет определяющее значение в способности фотографа создавать иллюзию глубины.

Теперь представьте, что вы на улице в пасмурный день. В отличие от безоблачного дня, когда солнце ведет себя, как точечный источник света, сейчас лица людей освещены мягким и практически не отбрасывающим теней светом. Отсутствие теней объясняется тем, что нас заслоняет от солнца гигантский прозрачный экран. Он смягчает солнечный свет и рассеивает его во всех направлениях.

В студии аналогичный вид освещения можно создать, поставив большой рассеивающий экран между студийной вспышкой и объектом. Однако, за исключением тех случаев, когда экран, по сравнению с объектом, очень велик, свет все равно будет направленным, поскольку будет исходить с одной стороны.

Эффекта рассеивания также можно добиться путем отражения света, исходящего от матовой поверхности. На макроуровне свет ведет себя как поток частиц, поэтому его угол падения равен углу отражения, аналогично бильярдному шару, отскакивающему от борта. На неровной поверхности все по-другому: даже если все части-

цы летят в одном направлении, угол падения в разных точках поверхности будет разным, в результате чего свет отражается во все стороны, то есть рассеивается.

С другой стороны, если воспользоваться зеркалом, отражение будет предсказуемым, и его можно точно контролировать. Фотографы широко используют отражение от матовых и зеркальных поверхностей, перенаправляя и/или ослабляя свет для создания иллюзии глубины.

Качество света

Другой интересный феномен, который можно заметить, заключается в том, что один и тот же предмет отбрасывает разные тени, если его освещать разными источниками. Чем меньше источник света, тем «жестче» тени (обратите внимание на тени, отбрасываемые солонками и сахарницей на **фигуре 1.13**), и наоборот (**фигура 1.14**).

Свойство света, от которого зависит ширина светотеневого перехода, называется качеством света. Свет, который обеспечивает широкий переход (плавный край тени), называется мягким; если светотеневой переход узкий (четкий край тени), то свет называется жестким. Важно, что характер границы тени определяется не реальными размерами данного источника света, а отношением размеров источника и освещаемого им предмета. Например, Солнце больше любого другого



Фигура 1.13



Фигура 1.14

источника света в Солнечной системе, но мы все знаем, что под прямым солнечным светом предметы отбрасывают исключительно жесткие тени. С другой стороны, выходящее на север окно размером 90×120 см — ничто по сравнению с солнцем, но находящееся рядом с ним лицо будет освещено чрезвычайно мягким светом.

Количество света

Одно из наиболее распространенных и устойчивых заблуждений среди начинающих фотографов заключается

в том, что «мягкость» — это то же самое, что и «низкий контраст», тогда как «жесткость» означает «контраст». Пожалуй, менее правдоподобным можно считать только утверждение, будто тяжелый физический труд делает нас умнее. Основная причина здесь кроется в недостаточном понимании различия между *качеством* и *количеством* света.

Различие это просто до неприличия. Количество света является величиной, зависящей от интенсивности света, его угла падения и расстояния от источника света до объекта. Качество света, как мы только что сказали, — это просто ширина границы тени. Контраст — это, по существу, разница между самыми темными и самыми яркими фрагментами сцены, что относится скорее к количеству света, чем к его качеству.

Однако, хоть качество и количество света — ягоды с разных полей, определенная связь между ними все-таки есть.

В случае с единственным источником света контраст действительно изменяется в зависимости от расстояния между объектом и источником света. То же происходит и с качеством света, но зависимость здесь обратная: чем меньше расстояние, тем мягче тени и выше контраст. Это легко объясняется **законом обратных квадратов**, который я помню еще по школьным урокам физики.

Согласно этому закону в случае с **точечным источником света** (воображаемым источником света с диаметром, равным нулю) сила падающего света обратно пропорциональна

квадрату расстояния между источником света и освещаемым объектом. В случае с реальным источником света, имеющим конечные размеры, соотношение будет не столь простым, но,

Фигура 1.15





Фигура 1.16

если расстояние до объекта в пять и более раз превышает диаметр источника света, то для описания свойств контраста источник можно считать точечным.

Поскольку количество света уменьшается пропорционально квадрату расстояния, не нужно быть гением, чтобы понять, что при увеличении расстояния, скажем вдвое, количество света уменьшится вчетверо. Этот феномен открывает неограниченные возможности для введения зрителя в заблуждение. Размещая в кадре источники света и объекты определенным образом, можно при ярком дневном свете создать иллюзию сумерек или

даже полной темноты. Все, что для этого требуется, это побороть солнце, и это намного проще, чем вам кажется (фигура 1.15). И наоборот, дневным светом можно подавить искусственный свет в помещении, что еще проще (фигура 1.16).

Осознанное использование закона обратных квадратов открывает перед нами огромные возможности для манипулирования реальностью: скрывать или акцентировать отдельные детали изображения, уравнивать композицию и даже создать желаемое настроение.

Погодите, если все действительно так, как же получается, что фото-

графии так не похожи на то, что мы видим невооруженным глазом? Дело в том, что глаз — это не фотоаппарат, а, скорее, сканер. Перед собой мы видим монтаж, созданный нашим мозгом из нескольких изображений, возможно, существенно отличающихся друг от друга по яркости. Когда глаз сканирует сцену, его зрачок постоянно меняется в диаметре, раскрываясь при взгляде на темные фрагменты сцены и сокращаясь при взгляде на яркие. Сенсор фотоаппарата получает только одно изображение, и поэтому у него значительно меньший **динамический диапазон**, чем у глаза. Это приводит к тому, что контраст на фотографиях намного выше, чем нам кажется в реальной жизни.

Современные фотокамеры и компьютерные программы для работы

с изображениями могут имитировать поведение человеческого глаза путем съемки нескольких идентичных картинок с разной экспозицией и последующим монтажом бликов, полутонов и теней из разных изображений. Этот фотографический процесс называется HDR (с высоким динамическим диапазоном) и подробно описан в разных источниках.

Теперь давайте вернемся к нашему эксперименту. Одновременно с усилением контраста источник света (при условии, что это не точечный источник, который всегда будет точечным, независимо от того, насколько близко он располагается) увеличивается в размере по сравнению с лицом и, следовательно, свет становится мягче, что просто замечательно для портретной съемки (**фигура 1.14**).

Фигура 1.17



Если мы изменим ситуацию на противоположную (то есть увеличим расстояние между источником света и лицом), то контраст уменьшается, в то время как свет становится жестче. В самом деле, слон, освещенный карманным фонариком с расстояния 6 метров, отбросит резкую тень, если же вы направите тот же источник света на горошину с расстояния 5 см, тень будет мягкой. Просто попробуйте сделать это сегодня вечером, когда стемнеет: если у вас уже есть карманный фона-

рик, то все, что вам понадобится, это одна горошина и один слон.

Существует два способа манипулирования **тональным контрастом** сцены (я намеренно не затрагиваю тему компьютерной обработки отснятого материала, эта книга о том, как обманывать честно, а не с помощью программы Adobe Photoshop). Первый способ мы уже обсудили: контраст можно регулировать, изменяя расстояние от источника света до объекта в соответствии с законом обратных квадратов.

Фигура 1.18



Несовершенство такого подхода состоит в том, что он меняет и качество света, иногда не позволяя достичь желаемого сочетания контраста и качества света, а иногда это просто невозможно (как, например, попытка изменить расстояние между вами и Солнцем).

Второй способ намного удобнее, хотя требует дополнительного оборудования. Он основывается на том, что для освещения объекта можно использовать более одного источника света. В этом случае контраст зависит не только от расстояния между источником света и объектом, но также от разницы в выходной мощности источников света. Это кажется сложным до тех пор, пока вы не поймете, что расстояние между осветительными приборами и объектом может оставаться постоянным. Этот метод подробно обсуждается в многочисленных учебниках по студийной фотографии.

О цвете света

Еще одна характеристика света — цвет. Он, несомненно, делает нашу жизнь более захватывающей, хотя несколько осложняет работу фотографа. Впрочем, есть и преимущество: цветами можно манипулировать. Поскольку различные цвета несут в себе разное смысловое содержание и оказывают огромное влияние на человеческие эмоции, то, изменяя насыщенность и цветовой баланс, можно исказить



Фигура 1.19

и даже совершенно изменить образ, ощущение и саму идею сцены. Например, теплый желто-оранжевый оттенок, который мы видим на **фигуре 1.17**, создает ложное ощущение роскоши, которой (при ближайшем рассмотрении) и в помине нет.

От **фигуры 1.18** веет холодом, несмотря на то, что на ней много света. Это происходит из-за того, что преобладает белый цвет. С другой стороны, **фигура 1.19** — «мрачная». Почему? Во второй главе мы обсудим способность цвета вводить в заблуждение намного подробнее.

Цветовой контраст понять очень просто: говорят, что он резче, когда цвета расположены дальше друг от друга в цветовом спектре (который нормальные люди называют радугой). Представьте себе оранжевый цвет на



Фигура 1.20a

синем фоне, и вы мгновенно станете признанным экспертом в области цветового контраста.

Тональный контраст, который мы обсуждали ранее, несколько сложнее. Сложность здесь в том, что он не зависит от цветового контраста, и никогда не следует думать, что фотография с высоким цветовым контрастом будет такой же контрастной, если убрать цвет. Просто сравните **фигуры 1.20a** и **1.20b**.

Смешивание света

Ранее мы не обсуждали вопрос и не указывали на важность того, откуда берется свет. Я посчитал возможным так поступить, потому что все, что было сказано до сих пор, в равной степени применимо как к естественному, так и к искусственному свету. В жизни, однако, нам приходится решать, при-



Фигура 1.20b

менять ли естественное или искусственное освещение, и как его следует сочетать.

Студийным освещением пользоваться проще в том смысле, что в помещении вы вольны создать любую световую схему, которая придет вам в голову. Стоит вам выйти на улицу, все усложняется. Что, если вам хочется осветить Вселенную? Ну, может быть, не всю Вселенную, а ее существенную часть, к примеру городской квартал? В этом случае совершенно неважно, сколько осветительных приборов вы с собой захватили, поскольку для этой сцены все равно понадобится больше. К счастью, в нашем распоряжении всегда есть секретное оружие под названием **доступное освещение**. Это то освещение, которое дают все источники света вокруг вас: окна, фасады магазинов, уличные фонари, луна, звезды,

огни города, отражаемые от облаков. Обычно его мало, но не настолько, чтобы его нельзя было использовать. Все, что необходимо, — это правильно сочетать его с вашими вспышками,

и тогда все будет выглядеть так, словно вы располагаете бюджетом голливудского масштаба. Например, **фигура 1.21** была снята в новогоднюю ночь 2008 года. Если бы не уличные фонари

Фигура 1.21





Фигура 1.22

и рождественское убранство, она была бы черной, как смоль. Двое преступников, убивших Санта-Клауса, освещены вспышкой с портативным генератором Broncolor Mobilite с софтбоксом 90×90 см. Определенно, этого было недостаточно, чтобы осветить задний план и снежинки, летящие над головами людей на высоте 3 м.

Решение было очень простым: при рабочем ISO 800 вспышка была настроена на диафрагму f/4, но экспозиция измерялась по *доступному освещению*, что дало выдержку в 1 секунду. Длительность импульса вспышки состав-

ляла приблизительно 1/600 секунды, то есть затвор оставался открытым в течение почти 1 секунды после того, как она сработала.

Моделям я дал указание стоять неподвижно, и было настолько темно, что их лица и руки не смазались, что имело критическое значение. Легкий черный ореол рядом с левой ногой женщины допустим, поскольку он придает ощущение движения и хорошо сочетается с бликами на заднем плане, которые выглядят так, будто они смазаны из-за быстрого движения. На самом деле, если вы недодержите окружающий

свет более чем на одну ступень (как это было здесь), ореол получается настолько незначительным, что при выдержке, которая для получения резкого изображения обычно требует каким-то образом фиксировать фотоаппарат, можно снимать без штатива.

Недодержка по доступному освещению — это прием, который также используется при ярком солнечном свете, например, когда вы, работая в помещении, хотите предотвратить потерю деталей в окне.

Примером такого приема служит **фигура 1.22**. Вспышка была настроена

на диафрагму $f/11$. При такой диафрагме проникающий через окно свет требует экспозиции в $1/60$ секунды, но фотография была снята с экспозицией в $1/200$ секунды. Вот почему окна кажутся такими голубыми, будто в них отражается небо. То, что вы, возможно, принимаете за естественный свет из окон на лицах танцовщиц, на самом деле стоящий рядом с окном софтбокс. Без вспышки окна были бы передержаны и оказались бы белыми.

Обычно **цветовые температуры** вспышки и доступного света отличаются друг от друга, что можно исполь-

Фигура 1.23





Фигура 1.24

зовать с выгодой для себя. Именно разница в цветах света вспышки и галогенных ламп, освещающих здание, создает иллюзию, будто герой залит лунным светом на **фигуре 1.23**.

Крайне важно помнить, что скорость синхронизации вспышки фотоаппарата с фокальным шторно-щелевым затвором ограничена так называемой скоростью синхронизации. Это может создать настоящую проблему при съемке при ярком дневном свете с открытой диафрагмой. Когда вы снимаете фотокамерой с вертикальным

шторным затвором, попытка использовать короткую выдержку приводит к сильному затемнению нижней части горизонтального изображения. Старые фотоаппараты с затвором горизонтального хода (как пленочные фотоаппараты Leica M или большинство камер советского производства) затемняют правую сторону фотографии. Обычно такую фотографию можно считать испорченной.

С этой проблемой легко справиться, используя поляризатор или нейтральный фильтр. **Фигура 1.24** была освещена вспышкой, питающейся от портативного генератора. Хитрость здесь в том, что свет от вспышки оказался ярче солнечного. Таким образом, вспышка стала главным источником света, тогда как солнце обеспечило заполнение теней. Чтобы сделать этот снимок в 2 часа дня солнечным летним днем, мне пришлось заслонить модель от солнца рассеивающим экраном. Чтобы избежать излишней резкости на заднем плане, нельзя было закрывать диафрагму больше чем до $f/4$. Даже для ISO 100 окружающий свет был настолько ярким, что для правильной экспозиции нужна была выдержка в $1/400$ секунды. Поляризационный фильтр убавил количество света, проходящего через объектив на две ступени диафрагмы, что было достаточно, поскольку скорость синхронизации вспышки фотоаппарата, использованного в этой съемке, составляла $1/90$ секунды.



Фигура 1.25

Что делает фотографию зримой? Часть 2. Когда не светит солнце

Чтобы понять, что такое искусственное освещение, давайте поговорим о том, что вам уже известно — о естественном освещении.

Фотографии, сделанные при естественном освещении (**фигура 1.25**), выглядят такими привлекательными по многим причинам. Одна из них, которую я считаю самой главной, заключается в том, что естественный свет не отвлекает внимания от самого предмета. Мы привыкли к нему настолько, что не осознаем его присутствия. Поэтому именно объект, а не освещение, становится главным героем фотографии. Комментарий наподобие: «Боже, какой

у вас красивый свет!» обычно означает, что освещение — это лучшее, что есть на снимке. Следовательно, фотограф со своей задачей не справился. Когда свет используют правильно, шансы на то, что он будет конкурировать с сюжетом, сводится к нулю.

Имея определенные навыки, с естественным светом обращаться довольно легко. Он не раздражает модель постоянными вспышками или невыносимым жаром, и он совершенно бесплатный. Итак, в чем подвох? Ведь он всегда есть, не так ли?..

Каким бы прекрасным и потрясающим ни был естественный свет для

фотографии, он имеет несколько серьезных ограничений. Первым в этом списке стоит доступность. Когда время имеет значение, например для коммерческой фотографии, полагаться исключительно на естественное освещение просто опасно. В таких активных сферах, как мода и реклама, сроки всегда жесткие. Поэтому фотографы просто не могут себе позволить дожидаться подходящих условий освещения или даже просто восхождения солнца. Действительно, проблема настолько серьезна, что фотографы вынуждены были придумать всевозможные приспособления, помогающие им тем или иным образом имитировать естественное освещение.

В меньшей степени (хотя это тоже раздражает) естественный свет часто бывает непредсказуемым. По утрам и вечерам его цветовая температура резко изменяется в течение одного часа. Также естественный свет нелегко контролировать. Ведь не в ваших силах приказать небу стать на пару ступеней ярче или повернуть его на несколько градусов.

Неуверенность в том, когда наступит подходящее время для съемки, малое количество света, исключающее возможность съемки быстро движущихся объектов и требующее стабилизации камеры, изменения цветовой температуры, а также настоящие трудности с регулировкой, моделированием и направлением света, — причины

миллиона задержек и срывов в работе. Вот почему искусственное освещение является более привлекательным выбором.

Как имитировать природу

Работая в студии, большую часть времени и сил вы тратите на попытки имитировать естественный свет. Все оттого, что по-настоящему удачный студийный портрет должен выглядеть так, будто он был снят не в студии, а в самой естественной и благоприятной обстановке. Разумеется, существуют исключения, если фотограф намеренно хочет добиться неестественности образа, но именно понимание того, как сделать так, чтобы все выглядело натурально, позволяет с легкостью командовать светом, а не наоборот. Исходя из этого, цель данного раздела заключается в том, чтобы показать, что естественные и комфортные условия можно создать, используя любой вид освещения. Здесь мы остановимся на студийных приемах, поскольку студия дает возможность максимально контролировать почти все, в том числе свет.

Фигура 1.25 — пример фотографии, сделанной при естественном освещении. Она была снята без каких-либо световых насадок, даже без отражателя, и не подвергалась никакой ретуши. Это редкий пример идеальных условий освещенности. Обратите внимание на крупные блики, очень мягкие тени,

спокойные контурные блики, проработанные волосы и фактуру ткани. Разумеется, чтобы выгодно использовать эти идеальные условия, сначала нужно их заметить, и именно студия учит фотографа постоянному вниманию к свету в любой ситуации.

Как уже было сказано в предыдущем разделе, охарактеризовать свет можно, используя его качественные (ширины светотеневого перехода) и количественные (тональности и контраста) характеристики. Эти свойства света определяют, как и где можно использовать тот или иной вид освещения.

Внимательное изучение фотографий, сделанных при естественном освещении, внимание к мелким деталям помогают понять, что требуется от студийного снимка. Главное, установить свет таким образом, чтобы полученный результат не противоречил логике. Например, когда вы пытаетесь имитировать свет из окна, круглые блики подскажут зрителю, что либо окно было круглым, либо вы не соображаете, что делаете. Если что-то кажется странным или даже заметным чуть более, чем нужно, поменяйте освещение или приглушите его.

Эксперименты с качеством

Термин «качество света» иногда понимают ошибочно, вследствие чего вам может показаться, что свет бывает хорошим или плохим. В действительности все несколько сложнее (или, может

быть, совсем просто, в зависимости от того, как вы на это смотрите). «Хорошее» освещение — это то, которое лучше всего отвечает вашей цели. Если для нее нужен жесткий свет, значит, жесткий свет будет хорошим, а мягкий — плохим. И наоборот.

Жесткое освещение воспринимается как резкое, активное и даже опасное. Мягкий свет — его противоположность, к примеру, залитый мягким светом интерьер служит успокаивающим задним планом для портрета. Следовательно, если вы хотите снять нежный детский портрет, жесткое освещение, скорее всего, будет далеко не самым лучшим выбором. С другой стороны, для портрета роковой женщины мягкий свет вряд ли сработает.

Порой мягкий свет бывает трудно симитировать, так как он требует очень больших источников освещения или отражающих поверхностей, но его преимущества неоценимы. Если вам нужно, чтобы женщина в годах казалась на двадцать лет моложе, ювелирное украшение выглядело роскошнее, или вы хотите, чтобы что-либо (или кто-либо) смотрелось богаче и изысканнее, то мягкий свет с легкостью справится с этими задачами (вернитесь к **фигуре 1.14**). Иначе говоря, мягкий свет — великолепный инструмент для ввода в заблуждение.

Однако, как бы ни был хорош мягкий свет для этой цели, им невозможно пользоваться без разбора. Как и все



Фигура 1.26

в фотографии, мягкость имеет свою цену. За нежную утонченность тональных градаций приходится расплачиваться: мягкий свет приглушает цвета, сглаживает текстуры и делает волосы менее объемными. Однако, даже если мягкий свет не всегда подходит для съемки, студийные портретисты, работающие в розницу, пользуются им в большинстве ситуаций.

Фотографы стремятся избегать жесткого света, потому что его гораздо сложнее использовать. Действительно, *неправильное* использование жесткого освещения часто приводит к распространенному (хотя и ошибочному) мнению, что жесткий свет не годится для портрета, особенно для женского. И в самом деле, он беспощадно ак-

центирует все изъяны, заставляет нос и щеки неприятно блестеть, напоминая о том, зачем была изобретена пудра.

Мягкий свет намного снисходительнее. Блики получаются прозрачными, и кожа как будто светится изнутри. С мягким светом проще обращаться, главным образом потому, что изменения светового рисунка при смене позы почти незаметны. Также мягкий свет часто не требует ретуши, даже если кожа далека от совершенства. Мелкие дефекты кожи просто исчезают, поскольку цвета становятся менее насыщенными, а градация тонов — деликатнее. Например, веснушки могут стать почти невидимыми (**фигура 1.26**). Даже глубокие морщины и шрамы покоряются мягкому освещению. Это неосценимое качество для коммерческой портретной съемки, особенно для фотографии для портфолио актера или модели, когда макияж недопустим.

Вот как это работает: наша способность воспринимать объем на плоской поверхности полностью зависит от того, как мы соотносим тени и свет с формой объектов. Морщинка или пора затеняется гораздо сильнее, если на нее падает жесткий, а не мягкий свет. Резко очерченные жесткие тени, скорее, акцентируют текстуру и контуры, а длинные, глубокие тени, отбрасываемые косыми лучами жесткого освещения, еще больше подчеркивают их.

Впрочем, так ли это «плохо»? Все зависит от вашего понимания, что та-



Фигура 1.27



Фигура 1.28

кое изъян, и отношения к тому, как он помогает передать характер героя. Прыщ — это всегда оскорбительно, он неприятен на вид. Однако морщинки, шрамы и поры на коже не всегда вредны, они могут гармонировать с настроением фотографии, передавать характер, подчеркивать выражение лица и т.д. Тем не менее при других обстоя-

тельствах те же самые морщинки могут загубить фотографию. Все зависит от вашего видения портрета.

Выбирая освещение, нужно отталкиваться от того, подходит ли оно вам, а не от того, насколько легко им пользоваться. Жесткий свет не всегда плох, и не следует его избегать. Он отлично подходит для снимков, на которых

преобладают темные тона. Он идеален для выразительных эффектов и винтажных образов (**фигура 1.27**). Он способен подчеркнуть текстуру ткани на платье модели, придать объем волосам и (если им грамотно пользоваться) даже изменить овал лица.

Когда вы снимаете портрет в полный рост, в частности, в интерьере или на лоне природы, вы часто хотите комбинировать мягкий и жесткий свет на одной фотографии. Например, если вы снимаете для модного журнала, лицо модели можно осветить с помощью софтбокса, а платье — открытым источником или конической насадкой, чтобы подчеркнуть его текстуру. На **фигуре 1.27** мы наблюдаем совершенно противоположный прием. Лицо объекта и поднятая рука освещены коллиматором, представляющим собой источник очень жесткого света. Опушенная рука женщины освещается с помощью небольшого софтбокса.

Еще один способ комбинировать разные источники света — это использовать его разные качества для освещения человека и интерьера. Как раз это и демонстрирует **фигура 1.28**. Лица моделей освещены вспышкой с софтбоксом (насадка, благодаря которой получают световые пятна заданного диаметра с мягкими контурами). Другая вспышка освещает их тела через большой софтбокс. Настенный светильник с лампой накаливания дает жесткий свет. Благодаря такому намеренному

сочетанию вспышки и источников постоянного света достигается довольно загадочный для непосвященного эффект.

Роль контраста

Контролировать контраст так же важно, как и точно поставить жесткий свет на лице. Высокий контраст создает ощущение драмы, но если он слишком высок, то вы получите неровные блики или сплошные тени, либо то и другое вместе. Для драматического эффекта необходимо убедиться в том, что тени хорошо прорисованы, и в то же время контролировать свет.

Самое простое решение — использовать заполняющий источник. Для портретной съемки больше подходит активное заполнение, чем простой отражатель. Если у вас есть активный источник света, все, что от вас требуется, это отрегулировать его мощность для достижения желаемого результата.

Итак, какой контраст вам необходим? Мой первый совет, который годится в 99% ситуаций, — не устанавливать слишком низкий контраст, потому что:

**низкий контраст = тусклость =
= невыразительность.**

Главный секрет для фотографии «живописного» свойства легко понять, изучив портреты эпохи Возрождения и натюрморты. Мастера старой школы

знали, что делали: картина, оказывающая сильное воздействие на зрителя, не только привлекает его внимание, она еще и маскирует тот факт, что перед вами всего лишь двухмерное изображение реальности. Этот прием очень прост: все, что от вас требуется, это увеличить контраст, сохранив при этом мягкое освещение, чтобы фотография выглядела менее агрессивно.

Блики в глазах

Что особенного в такой мелочи, как блики в глазах? Почему они заслуживают отдельного разговора? Каждый мошенник знает, что шанс сделать кого-то жертвой большой лжи тем выше, чем более правдивы мелкие детали, ее окружающие. Поэтому блики в глазах не только важны для хорошего портрета, они просто необходимы. Первое, на что мы смотрим, желая больше узнать о человеке, лицо. Первое, что мы ви-

дим на лице, — это глаза. То есть неважно, насколько малы будут блики, все равно это будет первое, что мы увидим. Их форма является отражением источника света, который видит модель в момент съемки. Если блики к месту и выглядят естественно, мы даже не замечаем их. Однако глаза выглядят тусклыми, даже угасшими, если бликов в них нет. Этим приемом можно воспользоваться для создания определенного настроения, но в большинстве случаев отсутствие бликов выглядит, как технический промах.

Мысль о том, что поскольку источник заполняющего света не отбрасывает тени (по крайней мере, при правильной постановке света), его размеры и форма не имеют значения, может показаться соблазнительной. Вроде все логично: тени не видно, значит, неважно, мягкая она или жесткая. Однако отсутствие тени не означает, что источник невидим. Вместо тени он проявляет себя парой бликов в глазах модели.

Их желаемая форма и размер определяют выбор подходящей световой насадки. Если рисующий источник большой, а заполняющий слишком мал, обычно получается две пары бликов. При этом тот, что больше, образуется на радужной оболочке, а тот, что меньше — ближе к зрачку. Чаще всего это нежелательно.

Взгляните на **фигуру 1.29**. Отражение умеренно жесткого источника

Фигура 1.29





Фигура 1.30

света (**портретной тарелки**) образует яркие кружки в глазах. Их расположение имеет большое значение. Когда круглые блики находятся в положении стрелки, указывающей на 10 часов, лицо, как правило, выглядит наивным и доверчивым, если они находятся в положении стрелки, указывающей на 12 часов, лицо становится глупым (вот почему клоуны часто рисуют жирные белые круги над глазами). Блики в положении стрелки, указывающей на 4 часа, делают выражение лица уклончивым, а на 6 часов — грустным или

сюрреалистическим. И Боже вас сохрани от бликов посередине зрачка! Герой с большим, круглым бликом в центре зрачка будет выглядеть так, словно у него бельмо на глазу. Точечные блики по центру не лучше, даже если выражение лица не агрессивно, результат в целом будет тревожным, потому что герой станет похож на психопата. Если вы этого и добиваетесь, валяйте, но чаще всего у фотографов другие намерения.

Блики очень деликатный инструмент, которым можно пользоваться,



Фигура 1.31



Фигура 1.32

создавая иллюзию определенного настроения или демонстрируя черты характера, не имеющие ничего общего с реальностью. Блики необычной формы могут стать даже определяющим фактором для выражения лица. Например, когтеобразные блики на **фигуре 1.30** получились в результате использования **стрипа** в качестве рисующего источника света.

История с задним планом

Зачем сейчас рассуждать о заднем плане? Затем, что, хотя задний план, или фон, является частью самого изображения, он еще и часть световой схемы.

Фон способен отражать и поглощать свет, помогая ему изолировать объект. Существует три основных вида заднего плана: среда, природа и студия.

Студийные фоны — это не для души. Если обстоятельства вынуждают меня использовать пустой фон, я предпочитаю бумажный фон нейтрального серого цвета (18%), потому что его можно превратить во все, что угодно. Его можно сделать белым, установив фоновое освещение на две ступени ярче рисующего, или черным, сделав его на две ступени слабее. Заднюю подсветку можно также оснастить специальными фильтрами, которые по старинке на-



Фигура 1.33

зывают гелями, чтобы окрасить серый фон в любой цвет. По моему мнению, студийный бумажный фон любого другого цвета годится только для тренировки или в особых случаях, например, если это обусловлено техническим заданием (**фигура 1.31**).

Искусственное окружение, созданное с помощью студийного заднего плана, помогает зрителю сосредоточиться на объекте. Однако из-за него фотография будет выглядеть какой угодно, только не реалистичной. Если же вы хотите, чтобы зритель воспринимал фотографию как фрагмент реальной жизни, то это не лучший способ убеждения.

Несмотря на то что со студийным фоном работать проще, я считаю, что лучше использовать естественную среду, потому что оно того стоит. Реальный интерьер делает правдоподобной даже самую странную сцену. Мы поговорим об этой важной детали позже, а сейчас позвольте отослать вас к **фигуре 1.32** просто для того, чтобы проиллюстрировать этот момент.

То же самое относится к съемке вне помещения. Тот факт, что нечто является частью ландшафта, заставляет зрителя смотреть на это, как на сцену из реальной жизни, даже если она противоречит здравому смыслу. Этот «метод»,

почитаемый сюрреалистами прошлых времен, по-прежнему не потерял своей актуальности (**фигура 1.33**) и способен привести к тому, что зритель, посмотрев на фотографию, отойдет от нее с задумчивым видом.

Снимая портрет в очень насыщенном деталями интерьере, постарайтесь, чтобы элементы заднего плана не вытесняли главного героя, привлекая к нему внимание композици-

онно или соответствующим образом поставив свет. Естественный задний план не должен быть таким замысловатым и детализированным, как на **фигуре 1.32**. Часто лаконичная простота, скажем, обычной бетонной стены и лестничного пролета создает простор для фантазии и дает зрителю возможность трактовать изображение самым неожиданным образом (**фигура 1.34**).

Фигура 1.34





Фигура 1.35

Что связывает фотографию воедино?

Все мы видели изображения (необязательно фотографические), притягивающие взор независимо от их смыслового содержания. Самые интересные фотографии — это те, которые можно перевернуть вверх ногами, отразить в зеркале или даже обесцветить, не нарушив при этом визуального равновесия (фигура 1.35). Не хотите ли узнать причину такой невероятной устойчивости?

О фотографиях с подобными характеристиками говорят, что в них присутствует визуальная гармония. Подобно музыкальной гармонии, которая рождается при расстановке му-

зыкальных нот в определенной последовательности, визуальная гармония является результатом особой компоновки структурных элементов изображения. Компоновка же этих элементов называется **композицией**.

Хорошая композиция делает изображение визуально привлекательным независимо от своего содержания. Именно это волшебное свойство делает композицию прекрасным инструментом для введения зрителя в заблуждение. Будучи людьми, мы больше склонны верить в то, что нам нравится, особенно если трудно объяснить причину. Мы не принимаем решение

полюбить то или другое. Если единственным объяснением, которое приходит нам в голову, является: «Мне это просто нравится», результат потрясает. Хорошая композиция — это то, что побуждает нас к иррациональным поступкам. Да, все мы любители красоты!

Наследие Древней Греции

Правила композиции были придуманы в Древней Греции и с тех пор не изменились. Они настолько фундаментальны и универсальны, что зритель любого возраста, расы или религиозных убеждений «чувствует», если изображение отличается правильной композицией. Однако есть одно важное исключение, мы поговорим об этом чуть позже.

Ключом к пониманию композиции служит так называемое золотое сечение (или золотая пропорция) и его упрощенный вариант, называемый правилом третей.

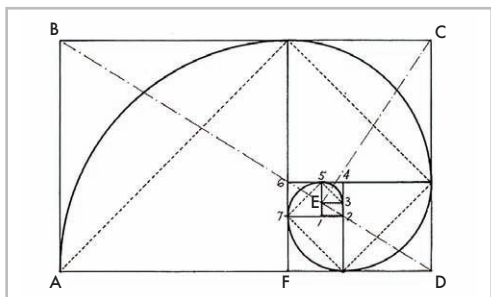
Оно было придумано древними греками и часто применялось в любых областях, относящихся к визуальным искусствам (архитектуре, внутренне-

му убранству, скульптуре, живописи и т.д.). Если не вдаваться в тонкости геометрии и расчетов, золотое сечение — это способ деления прямоугольника (или квадрата) двумя линиями. Посмотрите на прямоугольник ABCD (фигура 1.36). Математически основополагающее свойство золотого сечения выглядит так:

$$AD:AF = AF:DF$$

Вероятно, теперь вам не терпится узнать, к чему я все это говорю. Так вот, если структурные элементы изображения расположить внутри треугольников ABD, BCE и CDE, а диагонали сделать приблизительно параллельными линиям BD и CE, изображение будет приятно взгляду, и не важно, чем в действительности заполнены треугольники. Кривая внутри прямоугольника ABCD также имеет огромное значение. Она называется золотой спиралью и является еще более тонким композиционным средством, чем линии золотого сечения.

Фигура 1.36



Фигура 1.37



Для удачной композиции золотое сечение можно повернуть под углом 90 градусов или даже перевернуть. Однако необходимо помнить о том, что у большинства народов (тех, кто пишет слева направо) точка входа взгляда в изображение находится в верхнем левом углу.

Правило третей несложно понять, построив все возможные золотые сечения прямоугольника. Несмотря на неточность, правило третей удобно: очень просто в применении и, в большинстве случаев, не менее эффективно, чем золотое сечение. Согласно правилу третей, визуальной гармонии можно достичь, расположив главные элементы изображения на одном или нескольких пересечениях линий, разделяющих прямоугольник на девять прямоугольных частей, либо рядом с этими пересечениями (**фигура 1.37**). И снова, то, что находится в этих маленьких прямоугольниках, в сущности, не имеет никакого значения. Вы когда-нибудь задумывались над тем, почему флаг Великобритании так притягивает взор?

Туннельное зрение

Разве не забавно, что большинство любительских фотографий удивительно похожи друг на друга в том, как они построены композиционно? Как правило, интересующий их объект располагается точно по центру

кадра, где занимает приблизительно 1/10 всего поля изображения, при этом остальная часть фотографии загромождена непонятно чем. Это довольно печально, но вполне объяснимо. Наш мозг подавляет большую часть визуальной информации, получаемую глазами, помогая нам сконцентрироваться на том, что важно. Между прочим, то же самое происходит с фоновым шумом любой природы (необязательно визуальной), в противном случае, все мы сошли бы с ума от сокрушительного потока бесполезной информации.

К сожалению, то, что полезно обычным людям, не всегда годится для тех, кто предпочитает смотреть на реальность через маленькую дырочку на задней стенке камеры. Работает это следующим образом: художник рисует то, что видит, или то, что считает важным. Следовательно, то, что он не замечает и на что он не обращает внимания, никогда не переносится на холст. У фотографов нет такой роскоши. Независимо от нашей способности (или неспособности) замечать объектив фиксирует все, что находится в его поле зрения. Отсюда и деревья, растущие из голов, беспорядочные задние планы и тень самого фотографа впереди. Поскольку мы склонны больше всего замечать то, что находится прямо перед нами, а наша способность различать детали постоянно снижается по направлению к периферии, то естест-

венно, что главный элемент располагается в центре.

Проблема, как таковая, возникает чуть позже, после того, как снимок уже сделан. Когда самый главный элемент фотографии располагается точно посередине кадра, фотография неприятна для глаза, потому что она выглядит напряженной и одновременно статичной. При взгляде на нее испытываешь неудобство. Некоторые воспринимают изображение до того болезненно, что отдельные композиционные изъяны вызывают у них физический дискомфорт, иногда сопровождающийся устойчивыми соматическими симптомами.



Фигура 1.38

Так почему же отдельные детали живой сцены ускользают даже от тренированного глаза? Глядя через видоискатель, мы видим *сцену*, а не *картинку*. То есть мозг обрабатывает ее соответствующим образом, заставляя

Фигура 1.39



нас смотреть на наиболее информативные фрагменты, игнорируя при этом все остальное. Однако потом, глядя на фотографию, мы воспринимаем все изображение как предмет нашего внимания и, к своему удивлению, замечаем детали, о существовании которых совершенно не подозревали, глядя через видоискатель. Вот почему очень важно не забывать о том, как по-разному глаз и объектив воспринимают живую сцену.

Вот неплохой способ потренировать внимание. Сначала отцентрируйте объект съемки в видоискателе так, как вы это делаете обычно, и сфотографируйте его. Потом идите по направлению к объекту или увеличивайте фокусное расстояние, глядя при этом в видоискатель. Продолжайте приближаться до тех пор, пока в кадре не останутся только детали, имеющие отношение к объекту. Затем измените композицию фотографии таким обра-

зом, чтобы расположение главного объекта соответствовало линиям золотого сечения (или правилу третей). Сделайте еще один снимок и сравните его с первым. Гарантирую, что разница произведет на вас ошеломляющее впечатление.

Композиция и перспектива

Перспектива в фотографии — это перенос на плоскую поверхность того, как видит реальную сцену человеческий глаз. Перспектива помогает нам правильно воспринимать трехмерность пространства. На фотографии же благодаря перспективе мы видим иллюзию объема, хотя изображение на самом деле плоское. Даже если вы смотрите на сцену одним глазом, вы все равно понимаете, какой объект ближе, а какой дальше от вас. Глаза мгновенно сравнивают различные объекты сцены, позволяя, в большинстве случаев, определить расстояния между ними с достаточной степенью точности (**фигура 1.40**).

Как мы уже говорили, вся фотографическая оптика делится на три основные категории: короткофокусная (широкоугольная), длиннофокусная (телеобъективы) и нормальные объективы. Отличие между ними заключается в том, как они искажают перспективу. Искажения также зависят от положения **точки схождения**. Точку схождения и то, как на нее влияют объективы с разным фокусным расстоянием, лег-

Фигура 1.40





Фигура 1.41



Фигура 1.42



Фигура 1.43

ко осознать, если представить себе ряд электрических столбов, выстроенных по прямой линии, связывающей первый столб (ближе к вам) с далеким горизонтом. Первый столб будет больше, второй — чуть меньше, третий — еще меньше и так далее. Если вы соедините верхушки электрических столбов одной воображаемой линией, а их основания — другой, то они пересекутся как раз в точке схождения. Если в точке схождения окажется электрический столб, он будет невидим, поскольку она не имеет линейных размеров.

Широкоугольные объективы удаляют точку схождения, преувеличивая размеры объектов, расположенных вблизи от камеры, при этом удаленные объекты выглядят меньше (просто сравните размеры подушек на переднем плане и голову человека на заднем плане на **фигуре 1.41**). Благодаря подобному искажению снимок кажется более динамичным безотносительно

к сюжету. С другой стороны, телеобъективы приближают точку схождения, в результате чего объекты, располагающиеся по линии не параллельной плоскости изображения, кажутся ближе друг к другу (**фигура 1.42**). Следовательно, длиннофокусные и короткофокусные объективы, искажая перспективу, вводят в заблуждение зрителя, воспринимающего взаимодействие между элементами изображения не так, как это происходит в реальности.

В отличие от телеобъективов и широкоугольных объективов, нормальные или обычные объективы зрительно не искажают перспективу. Скорее, они передают ее очень близко к тому, как видит ее человеческий глаз (**фигура 1.40**). При правильной композиции изображение с нормальной перспективой выглядит естественно и не отвлекает внимания от объекта. С другой стороны, искаженная перспектива (особенно если снимок сделан супертелеобъективом и ультраширокоугольным объективом) подавляет объект, умаляя значимость сюжета относительно его визуального представления.

Разобравшись в этих явлениях, можно выстроить сложные изображения с так называемой **многоплановой композицией** с помощью объективов с любым фокусным расстоянием. Простейший случай — это одноплановое изображение, знакомое любому, у кого есть выданное государством удосто-

верение личности. Однако стандарты, принятые в области паспортной фотографии, не приветствуются в изящных искусствах, если только это не единственная возможность выразить творческий замысел художника. Чаше одноплановая композиция свидетельствует об отсутствии фотографического опыта и навыков. Даже если портрет прост в композиционном смысле, ему, как правило, свойственны два плана: передний и задний, который «подсвечивается для создания глубины» (**фигура 1.43**).

На многоплановом изображении объекты организованы слоями, почти как это раньше делалось в мультипликации. Каждый слой содержит свой маленький сюжет, иногда эти сюжеты

каким-то образом взаимодействуют между собой, и фотография получается вполне интересной. Эффект можно усилить, расположив главные элементы так, чтобы взгляд зрителя был вынужден следовать по кругу (или, что еще лучше, по внутренней спирали — да, той самой золотой спирали, о которой мы говорили!). В данном случае зритель будет дольше разглядывать такую фотографию, нежели снимок, элементы которого расположены просто по диагонали, нисходящей из верхнего левого угла изображения.

Давайте проанализируем **фигуру 1.44** для того, чтобы понять, как работают многоплановые композиции. Здесь присутствуют три отдельные группы людей, поведение которых по-

Фигура 1.44





Фигура 1.45

что одинаково интересно. Если начать слева, взгляд зрителя пропустит или же, наоборот, остановится на общающейся на заднем плане группе и потом направится прямо к благородного вида паре на переднем плане или, точнее, сначала ухватит мужчину, а потом отскочит от лица его собеседницы. Однако отсюда наш взгляд последует по направлению ее взгляда, к группе слева. Затем зритель переводит внимание на бельведер на дальнем плане, следуя по невидимой линии, соединяющей глаза японки с двумя возлюбленными, определенно приближающимися к моменту, который навсегда переопределит их дальнейшие отношения. Потом зритель возвращает глаза на первый план, завершая круг, который (теоретически) можно повторять до бесконечности.

Многоплановая фотография не обязана быть постановочной. Фотожурналисты часто используют этот композиционный прием, чтобы сделать свои снимки более информативными.

Визуальное восприятие объема имеет серьезные ограничения, чем можно с успехом пользоваться, чтобы морочить голову ничего не подозревающей публике. Наша главная слабость заключается в том, что мы пользуемся размерами известных объектов для определения расстояний в сцене. Вообразите, что произойдет, если один из предметов, имеющий, как нам кажется, нормальные размеры, на самом деле намного больше или меньше того, что мы ожидаем. Подобные примеры можно увидеть на представленных ниже двух фотографиях.

Уличный продавец, окруженный католическими атрибутами, мог бы казаться совершенно нормальным, если бы не старик, присоединившийся к группе, вторгшись в перспективу. Из-за его якобы игрушечного размера, но при этом явной принадлежности к роду Homo Sapiens, продавец выглядит великаном (**фигура 1.45**). Это не постановочный снимок, старик случайно остановился на идеальном расстоянии от камеры с 35-миллиметровым объективом, чтобы перспективные искажения уменьшили его достаточно для того, чтобы сбить зрителя с толку. Такая **обратная перспектива** представляет собой действенный прием,

которым немилосердно злоупотребляют третьесортные свадебные фотографы, видимо, считающие своим долгом поставить невесту на ладонь жениха. Хотя подобные фотографии с первого раза могут показаться забавными, такой эффект очень скоро утомляет, если только вы не нашли способа использовать его так, чтобы он сражал наповал.

Глядя на сатира, соблазняющего русалку рыбой, в свете неестественно огромной луны, невозможно определить рост космонавта, подслушивающего пару (**фигура 1.46**). Такой эффект был достигнут путем использования супертелеобъектива (600 мм), так сильно сжимающего перспективу, что луна стала больше, чем головы парочки. Появление в кадре игрушечного космо-

навта ростом в 45 см делает ситуацию еще более сложной для правильного зрительного восприятия.

Еще одно слабое место процесса интерпретации перспективы — это наша привычка смотреть на все с уровня глаз. Стоит поднять фотоаппарат над головой и опустить его к земле, начнут происходить удивительные вещи.

Съемка с высокой точки раскрывает дополнительные возможности разделения картинки по горизонтали. Относительно высокое расположение этой линии открывает все композиционные планы, благодаря чему проще показать связи между зрительными элементами (**фигура 1.40**). Поворот камеры вниз с высокой точки обзора дает прекрасный результат при съемке женского

Фигура 1.46



Фигура 1.47





Фигура 1.48

портрета, если, конечно, вы сможете исхитриться и не скрыть шею (**фигура 1.47**). Поворот объектива вниз на все 90 градусов обеспечивает поистине поразительный эффект (**фигура 1.35**), но, если вы собираетесь прибегнуть к чему-нибудь вроде этого, убедитесь, что такой ракурс годится для смыслового содержания вашей фотографии.

Нижний ракурс открывает перед нами великолепный, но давно забытый вид, поскольку мы потеряли возможность наслаждаться им с тех пор, как нам было года три. Снизу все выглядит больше и внушительнее независимо от того, что это (**фигура 1.38**). Этот ракурс способен подавить громоздкий задний план и создать иллюзию невозможно высокого прыжка (**фигура 1.48**).

Композиция и эмоции

Некоторые фотографии не только рассказывают историю, но еще и заставляют что-то почувствовать. Более того, встречаются изображения, которые вызывают довольно сильные эмоции, несмотря на полное отсутствие смыслового содержания. Их секрет заключается в том, что эмоции вызываются не только смысловым наполнением изображения, но также взаимодействием композиционно зависимых зрительных элементов.

Когда композиционно важные элементы расположены таким образом, что взгляд скользит по плавной кривой, в частности по кривой в форме латинской буквы S, такая картинка действует на зрителя успокаивающе. **Фигура 1.49** включает в себя как S-кривую, так и пересекающиеся диагонали, несмотря на квадратный формат, это делает фотографию чрезвычайно динамичной, не вызывая при этом тревоги. Тщательно комбинируя различные композиционные приемы, можно выстроить изображение, вызывающее предсказуемую, мощную и позитивную эмоциональную реакцию.

Крутые параллельные диагонали тоже способствуют созданию динамичной композиции. Включение крутых диагоналей в поле заднего плана — незаменимый прием для спортивной фотографии, особенно в сочетании со сжатием перспективы с помощью супертелеобъектива (**фигура 1.18**).



Фигура 1.49

Большинство зрителей не замечают композиционных уловок, поэтому они имеют свойство провоцировать желаемую и на первый взгляд необъяснимую эмоциональную реакцию.

Не всегда стоит ставить перед собой цель успокоить зрителя мягкими S-кривыми и наклонными линиями. Можно

намеренно скомпоновать изображение так, чтобы оно оказывало тревожное воздействие. Для эффективного достижения этой цели можно, в частности, расположить два равнозначных по важности центра притяжения внимания в противоположных четвертях фотографии (**фигура 1.50**). Подобная ком-

позиция приводит к тому, что взгляд резко меняя направление, перепрыгивает с одной части изображения на другую, что создает напряжение и вызывает беспокойство, которое можно дополнительно усилить, нарушив композиционное равновесие. Опять же, если не углубляться в математические формулы, композиционное равновесие несложно понять, просто проанализировав **фигуру 1.50**, где использовано известное всем из школьного курса физики правило рычага. Изображение вообще (не только это, а любое изображение) можно интерпретировать как рычажные весы, которые приходят в состояние равновесия, только если общий вес на левой и правой частях весов одинаков. На фотографии этот «вес» заключается в совокупном зрительном воздействии различных элементов, на что оказывают влияние три фактора: размер элемента, градиент контраста относительно общей тональности изображения и близость к вертикальной медиане.

Обратите внимание на то, как голова в правом нижнем углу фотографии полностью уравнивает статую, несмотря на то что та большая и темная. Все оттого, что голова располагается чуть дальше от медианы. Однако кроме сухой геометрии есть и психологическая причина: глядя в правый нижний угол, мы видим не просто голову, а молодую женщину, которая кажется нам больше, чем статуя. Еще

одним фактором, способствующим равновесию, является то, что справа общая тональность выше, а контраст слабее, чем слева.

Так почему же снимок вызывает такой дискомфорт, даже если не обращать внимание на его смысл? Тому есть несколько причин. Во-первых, толстый черный столб посередине фотографии слегка наклонен и смещен влево, что создает визуальный конфликт с идеально вертикальной статуей. Подсознательное желание зафиксировать этот наклон (кое-кто для этого даже наклоняет голову влево) приводит к тому, что статуя теряет устойчивость, создавая еще большую напряженность на фотографии.

Во-вторых, горизонт наклонен влево и перпендикулярен столбу и отдельным деревьям справа. Статуя и те деревья, что ближе к правому краю кадра, идеально вертикальны и уравнивают композицию, но вступают в конфликт с линией горизонта. В итоге невозможно снять напряженность, простым поворотом картинки.

В-третьих, черный столб создает визуальный раздел между двумя сторонами изображения, заставляя взгляд перепрыгивать со статуи на лицо и обратно, вместо того чтобы плавно скользить.

Самая последняя и менее очевидная причина заключается в тональной инверсии. Слева на белом фоне выделяется черная форма, справа — наоборот.



Фигура 1.50

Композиция и внимание

Если вы еще не слышали о том, что главный объект должен занимать не менее 60 процентов кадра, а остальные 40 процентов должны быть неразличимы настолько, чтобы не отвлекать от него внимания, то услышите обязательно. Некоторые непоколебимо поддерживают это утверждение, считая его единственно справедливым. На самом деле, это еще один пример догматической ограниченности. Если правильно применять законы композиции, не составляет труда привлечь внимание зрителя к лицу в огромной толпе или к нескольким предметам, расположенным в разных частях кадра.

Больше всего нас должно беспокоить то, как удержать внимание зрителя внутри кадра. Если смотреть на фотографию, начиная слева и сверху, взгляд скользит по изображению по диагонали, словно пульмановский вагон по железнодорожным рельсам. Если его ничто не остановит, фотография будет мгновенно забыта. Расположение элементов изображения внутри золотой спирали — надежный способ заставить взгляд зрителя циркулировать по снимку до тех пор, пока он не попадет в главный смысловой центр. Кроме спирали этого можно достичь и другими способами. Проще всего воспользоваться направляющими. Также можно акцентировать объект цветом



Фигура 1.51

или тоном, либо поместить его в рамку внутри поля фотографии.

Фигура 1.51 служит примером того, как использовать все эти приемы одновременно. Обратите внимание на то, как настойчиво внимание зрителя направляется к голове ребенка, несмотря на его «неправильное» положение в центре кадра. Все потому, что описанные приемы оказывают не просто кумулятивное воздействие. Они взаимно усиливают друг друга, и совокупный выигрыш получается больше, чем можно было бы ожидать.

Это явление известно под названием **синергии**, с ним вы не раз столкнетесь, изучая зрительное восприятие. Оно важно и потому, что синергия применима к воздействиям разной природы. Например, здесь совокупное композиционное воздействие еще больше усиливается семантикой (сцена из телепередачи) и разницей в инфор-

мативной значимости различных фрагментов изображения.

Еще одна характеристика **фигуры 1.51**, о которой стоит упомянуть, это ритмическая структура вокруг головы, обусловленная наличием сходящихся линий. Ритмы, так же как и другие композиционные элементы, оказывают влияние на наше эмоциональное состояние, в контексте которого мы воспринимаем информацию.

Хотя слишком детальное обсуждение психологии ритмов и других композиционных структур и выходит за рамки этой книги, давайте поговорим об особом случае, когда на снимке присутствуют всего несколько элементов схожей формы.

Число «три» обладает особыми смысловыми свойствами, которыми мы, не задумываясь, постоянно пользуемся. Волнующая сказка про трех поросят, приключения трех мушкетеров при французском дворе и трое друзей из мексиканской деревни (из фильма «Три амигос», 1986 г., режиссер Джон Лэндис) буквально врезались в наши мозговые извилины. Даже те, кто не знаком с Нептуном, могут догадаться, сколько зубцов в трезубце.

Психологическая значимость числа «три» объясняется тем, что оно резко снижает возможность случайности. Например, нет ничего удивительного в том, что двое друзей натываются друг на друга даже в самом неожиданном месте. Однако непредвиденная

встреча *трех* человек может показаться на редкость удивительной или подозрительной в зависимости от обстоятельств. Схожий эффект производят несколько групп по два человека. Представьте себе две пары близнецов, оказавшихся в одном и том же купе железнодорожного вагона. Та же самая логика срабатывает и в фотографии, если у нас на снимке есть два объекта с некоторой степенью схожести, это может выглядеть как случайность, но если один и тот же образ повторяется трижды, этого почти невозможно не заметить.

Достаточно легкого сходства для того, чтобы мозг уловил эти образы. Посмотрите на **фигуру 1.52**. С первого

взгляда мы обнаруживаем только повторяющиеся объекты: бейсбольные кепки. Однако вскоре мы замечаем другую ритмическую последовательность — бамбуковую изгородь. Потом еще одну — столбы на насыпи. Между прочим, вы обратили внимание на то, что шифер на крыше повторяет формы бейсбольных кепок?

Во введении я упоминал о том, что не все законы композиции универсальны, их применение зависит от разницы в зрительном восприятии людей, принадлежащих к разным этническим группам. Известно, что большинство европейцев сначала оглядывают изображение в целом и только потом углубляются в детали. В отличие от

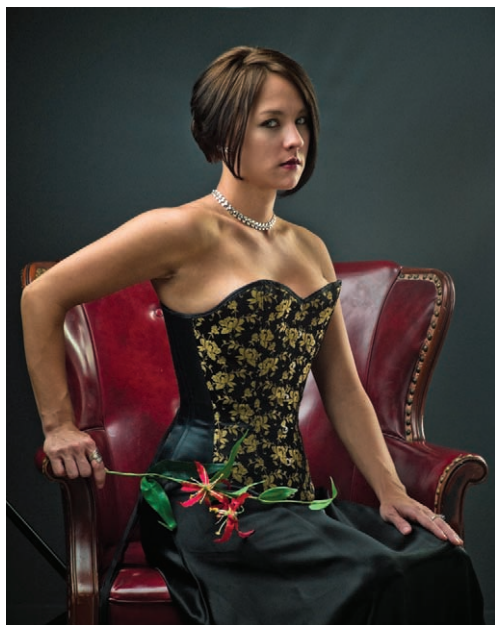
Фигура 1.52



них азиаты обычно склонны поступать совершенно противоположным образом. Они начинают с какой-то мелкой детали, а от него переходят к изображению в целом.

Еще одно серьезное различие, как мы уже упоминали в начале этой главы, проистекает из направления письма в языках разных народов. В основном люди смотрят на картинку, следуя тому же направлению, что при письме. Это относится как к изображениям, так и к живому воображению: войдя в комнату, англичанин осмотрит ее слева направо, тогда как сириец — в обратном направлении. Поэтому в Европе и Америке гармоничными считаются композиции, облегчающие восприятие слева направо.

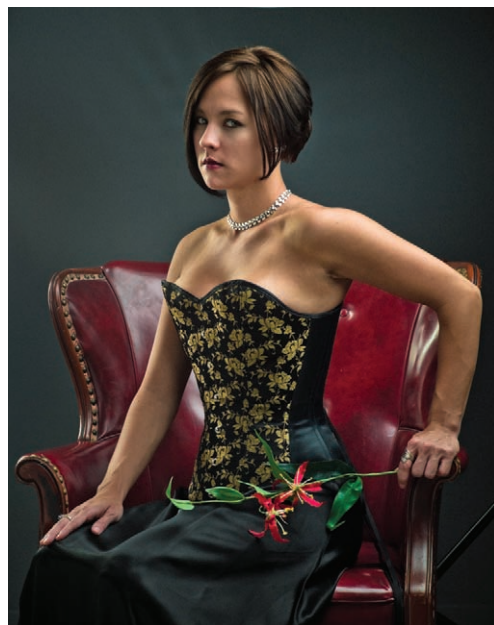
Фигура 1.53



На Востоке, где люди пишут справа налево, больше распространены композиции, выстроенные справа налево. **Фигура 1.53** представляет собой портрет, заказанный китайским клиентом. Посмотрите на вариант, перевернутый по горизонтали, и убедитесь сами (**фигура 1.54**).

Людам, наделенным абсолютным слухом, не нужна партитура для того, чтобы понять, когда кто-то фальшивит. То же самое справедливо для визуальных искусств, в том числе для фотографии. Если вы, глядя в видоискатель, что-то чувствуете, а не только видите, жмите на кнопку. Позднее у вас будет возможность проанализировать свой снимок.

Фигура 1.54





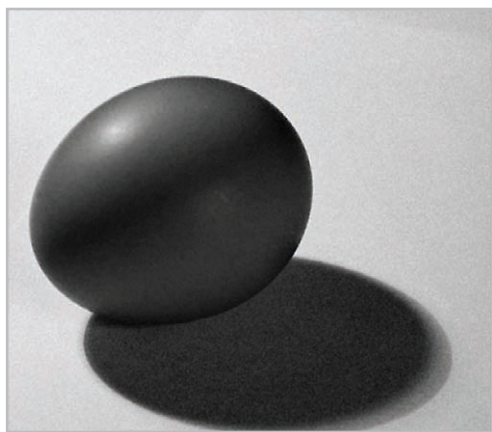
Фигура 1.55

Что создает на фотографии ощущение трехмерного пространства?

В этом месте я хотел бы напомнить вам о том, что даже самый честный фотограф на свете — отъявленный лжец. (Поскольку не все готовы признать, что занимаются вождением окружающих за нос, многие из нас пытаются убедить себя в обратном.) Но посудите сами: нас окружает трехмерный мир, а мы выдаем плоские картинки за правдивое изображение реальности. Утешает лишь то, что художники начали искажать здравый смысл за много столетий до того, как этот прием переняли фотографы. (Помните, как Буратино, обманутый реалистич-

ным изображением камина с кипящим в нем котелком, проткнул холст своим длинным носом? Возможно, пример с безмозглой деревянной марионеткой не самый лестный, но как насчет истории с сумасшедшим, распоровшим кухонным ножом картину Репина «Иван Грозный и сын его Иван», потому что сцена убийства показалась ему слишком настоящей?)

Оставив пока в стороне моральную сторону этого вопроса, давайте, тем не менее, подумаем о том, почему некоторые фотографии выглядят столь объемными? Что заставляет зрителя



Фигура 1.56

воспринимать глубину на фотографии, несмотря на всю очевидность ее там отсутствия? Это восхищает еще больше, если задуматься над тем, что все двуглазые создания видят предметы в 3D, глядя на них из двух слегка отличных друг от друга точек обзора одновременно. Физики и другие хорошо информированные граждане называют это явление **параллаксом**.

Фотокамера воспроизводит изображение всего одним «глазом», тем не менее изображение нам кажется трехмерным. Почему? Это объясняется рядом причин. Вы заметили, что на **фигуре 1.55** ноги и лицо выглядят особенно объемными? Посмотрите, как хорошо освещенные зоны сменяются более темными пятнами и совершенно темными участками. Вы видите, как свет моделирует объект. Мы привыкли к этому в реальной жизни, поэтому нам легко соотнести определенный светотеневой рисунок со знакомой

формой. Вот почему тело девушки выглядит трехмерным.

Теперь давайте посмотрим, почему тело резко выделяется на заднем плане. Небо и трава находятся в более светлом тональном диапазоне, чем кожа девушки, при этом яркость постепенно усиливается по мере смещения от переднего плана к заднему. Такое изменение тональности называется **тональной перспективой** и широко применяется художниками и фотографами для создания иллюзии глубины.

Свет и объем

Вопреки широко распространенному мнению и даже здравому смыслу, свет невидим. Для того чтобы он стал зримым, на его пути должно возникнуть какое-нибудь матовое препятствие.

Представьте, что вы сидите в темной комнате рядом со слегка приоткрытой дверью. Единственным признаком присутствия света будет яркая узкая дорожка на полу. Однако, когда вы выдыхаете сигаретный дым в открытую дверь, лучи света заполняют всю комнату. На самом деле, вы видите не свет, а непрозрачные яды и канцерогены, о которых курильщики предпочитают не задумываться. Свет, падающий на поверхность частиц (да, у частиц есть поверхность), возбуждает электроны. Когда электроны отскакивают обратно, возвращаясь в спокойное состояние, они испускают электромагнитные волны видимого спектра. В переводе на

язык нормальных людей это означает, что если свет падает на какую-либо поверхность, она начинает светиться.

Большинство из нас твердо уверены в том, что свет просто отражается, но мы с вами понимаем, насколько глубока степень их заблуждения. Впрочем, чтобы особо не высовываться и не выделяться, давайте тоже будем называть вышеописанный процесс отражением. Естественно, что отражение невозможно без потери энергии. Вот почему интенсивность отраженного света всегда меньше, чем падающего. Более того, энергия отраженного светового потока зависит от расстояния между источником света и поверхностью, а также от угла падения света на поверхность.

Если предыдущее высказывание в общих чертах напомнило вам что-то из второго раздела этой главы, ура! Это закон обратных квадратов! Точная

формула этого закона намного сложнее обычной квадратной пропорции, поэтому не вижу смысла устраивать здесь попытку формулами. Я беру на себя такую смелость, потому что физический смысл этого закона довольно прямолинеен. Посмотрим на это так: пуля, легко проходящая сквозь стену под прямым углом, ricochetит, врезаясь в стену под острым углом.

Если, по какой-то причине, вы хоть на мгновение отвлеклись в конце предыдущего абзаца, перечитайте его, потому что его важность для понимания того, как формируется светотеневой рисунок, сложно переоценить.

Вообразите, что свет падает на поверхность под острым углом. Давайте упростим ситуацию, предположив, что свет *параллелен* поверхности. Это

Фигура 1.57





Фигура 1.58

вполне себе вероятно. Если поверхность небольшая и ровная, мы можем допустить, что она освещается равномерно, но не так ярко, как если бы свет падал перпендикулярно. Теперь представьте, что поверхность слегка волнистая. В этом случае одним ее участкам с освещением повезет намного больше, чем другим, потому что они будут освещаться более прямыми лучами света. Менее удачливым участкам достанутся косые лучи, а до некоторых свет вообще не доберется. Этот феномен неравномерного освещения поверхности описан **законом Ламберта**.

Если осветить шар, самой яркой точкой на его поверхности будет та, куда свет падает под прямым углом. В любой другой точке поверхности шара угол падения будет меньше 90 градусов, и, как следствие, она будет меньше освещена. Если расстояние между предметом и источником света невели-

ко, тот факт, что наиболее освещенная точка тоже будет ближайшей к источнику света, также имеет значение. На расстоянии же, более чем в пять раз превышающем диаметр шара, главную роль играет угол падения. Это находится в полном соответствии с тем, как по нашему представлению должно выглядеть яйцо, освещенное источником жесткого света (**фигура 1.56**).

Клянусь, что последний абзац полон смысла и не был продиктован моим желанием внушить вам отвращение к прочитанному. Чтобы доказать его справедливость, предлагаю вам посмотреть на фотографию кедрового леса, освещенного вечерним солнцем (**фигура 1.57**). Этот снимок, кроме того, что он служит наглядной иллюстрацией закона Ламберта, доказывает, что иллюзию глубины и объема можно создать не только на студийном портрете. Поверьте, что, когда вы научитесь «чувствовать» свет (т.е. без фотометра оценивать его количество, качество и направление), ваши жанровые уличные снимки будут смотреться намного лучше, чем фотографии человека, не имеющего представления о том, как ведет себя свет (**фигура 1.58**).

(Написать полное руководство по созданию иллюзии объема не представляется возможным, но общая практика такова: боковой свет или контр-ажур (против света) всегда лучше для раскрытия формы и текстур, чем прямое освещение.)

Теперь предлагаю вам сравнить **фигуры 1.58 и 1.59**. Разве не восхитительно, что отсутствие цвета на второй фотографии не мешает созданию иллюзии глубины, а наоборот — способствует? Черно-белая фотография так эффективна в передаче глубины, потому что глаз склонен отодвигать назад (удалять) более темные тона, а яркие тона кажутся ближе (надвигаются). Следо-

вательно, чем больше разница между светлыми и темными тонами, т.е. чем выше контраст, тем сильнее иллюзия глубины.

Обратите внимание, как выделяется пол на **фигуре 1.59**, тогда как стены выглядят вогнутыми. Благодаря плавным тональным переходам, поверхности выглядят вогнутыми или выпуклыми, что лежит в основе визуализа-

Фигура 1.59





Фигура 1.60

ции кривизны сложных поверхностей, например человеческого тела. С другой стороны, резкие тональные переходы воспринимаются как грани.

Итак, позвольте подвести итог. Если мы осветим объект сбоку или сзади, он будет выглядеть более трехмерным, чем при фронтальном освещении. Я вдруг почувствовал себя неловко из-за того, что потратил несколько страниц для того, чтобы объяснить такое простое понятие!

Объем и перспектива

То есть проблема решена, правда? Направьте свет сбоку, и все, как по волшебству, станет выпуклым на плоском

листе бумаги. Не так быстро. Да, вы можете создать некое ощущение объема, установив общий свет сбоку, но можно сделать лучше. Для того чтобы добиться максимального эффекта, следует сочетать трехмерное освещение с кое-какими уловками, о которых вы узнали, когда мы рассуждали о композиции.

Ранее мы говорили о многоплановой композиции только как о средстве наполнения фотографии информацией. Она хороша еще и потому, что позволяет с успехом вводить зрителя в заблуждение на предмет наличия третьего измерения там, где его нет и в помине. Высокая точка обзора упо-

рядочивает композицию и способствует распределению разных элементов между несколькими планами. Естественно, все, что происходит на ближнем плане, выглядит больше, а то, что происходит на более удаленных планах, кажется меньше (**фигура 1.61**). Даже когда мы снимаем обычным объективом, искажение перспективы в значительной степени способствует этой иллюзии. Короткофокусные и длиннофокусные объективы усиливают этот эффект еще больше (**фигура 1.60**).

Еще один способ повышения рельефности изображения при съемке светосильной оптикой — это выборочная фокусировка. Мы уже говорили о том, что выведение заднего плана из зоны резкости помогает избежать излишней детализации и направляет внимание на интересующий нас объект. Когда этому приему сопутствует подходящее освещение, то в результате такого сочетания предмет нашего интереса словно выпрыгивает с фотографии (**фигура 1.61**).

Однако такой прием ограничивается спортивной фотографией, съемками живой природы и, отчасти, портретной съемкой. Изображение действительно очень приятно для глаза, если задний план размыт до неузнаваемости, но чаще снимок получается лучше, если слегка прикрыть диафрагму и постараться дополнить его более значимыми элементами, сохранив при этом ощущение объема (**фигура 1.62**).



Фигура 1.61



Фигура 1.62

Объем и цвет

У цвета есть любопытное свойство, благодаря которому он играет важную роль в создании иллюзии объема. Теплые цвета (красный, оранжевый и желтый) зрительно кажутся впереди остальных, тогда как холодные (синий, зеленый и фиолетовый) словно проваливаются в глубину изображения.

На **фигуре 1.63** желтые лепестки словно плывут над поверхностью фотографии, а зеленые листья и стебель явно находятся внутри. Синеватая тень в нижней части крупного листа еще больше отдаляет затененное пятно. Отметим также, что нерезкие желтые пятна кажутся расположенными бли-

Фигура 1.63



же к поверхности, чем остальная часть заднего плана. Фото с чередующимися рельефными пятнами приближающих и отдаляющих цветов будут казаться трехмерными, даже если сняты при фронтальном освещении.

Направление света, контраст, глубина резкости, цветовая гамма, геометрическая и тональная перспектива — все эти зрительные элементы, до некоторой степени, способны создавать иллюзию глубины. В результате их синергического взаимодействия рождаются фотографии, которые кажутся еще более объемными, чем в случае применения любой из этих техник в отдельности. На всех фотографиях, которые мы обсуждали в этой главе, можно наблюдать сочетание, по меньшей мере, двух из описанных приемов. В этом смысле особенно интересна **фигура 1.64**, поскольку она свидетельствует об использовании: 1) линейных искажений умеренно широкоугольного объектива; 2) тональной перспективы; 3) приближающих и отдаляющих цветов; 4) многоплановости и 5) бокового освещения, что создает на редкость реалистичную иллюзию глубины.

Принципы, о которых мы говорили в данном разделе, универсальны и применимы к любому виду визуального искусства или к любому типу фотографии. Их понимание не требует глубоких знаний по физике (помните, мне удалось так и не раскрыть полной формулы закона обратных квадратов!).



Фигура 1.64

Однако, если вы хотите успешно применять все описанное в этом разделе, вы должны научиться оценивать тональный контраст и направление света.

Необходимо понимать роль цвета и влияние изменения фокусного расстояния на линейные искажения и глубину резкости и, что не менее важно, нужно чувствовать взаимозависимость света и композиции.

Что дальше?

Если вы полагаете, что знакомства с первой частью книги достаточно для того, чтобы все находили ваши фотографии неотразимыми и привлекательными, я вынужден разочаровать вас. Это всего лишь начало. Вы освоили основные инструменты и увидели, что можно сделать, но я не рассказывал вам как. *Пока не рассказывал...*

2

Инструменты фотообмана

«Все фотографии точны. Ни одна из них не является правдивой».

Ричард Аведон



Фигура 2.1

Любой фотографический прием может рассматриваться как средство обмана. Однако у этой монеты две стороны: можно лгать ради того, чтобы ввести в заблуждение, либо вводить в заблуждение, чтобы вещи выглядели такими, как есть на самом деле. Хотите

верить, хотите нет, но часто невозможно показать всю правду, не фальсифицировав реальность, а для этого нужны инструменты. Если вы не стремитесь к правде, вам тоже нужны инструменты. Значит, добро пожаловать в инструментальный цех!



Фигура 2.2

Узнай свою жертву

Удачливый жулик и шагу не сделает, не убедившись в том, что он приведет к цели, так как понимает прекрасно, что второго такого случая ему не представится. Если карманник знает, какой карман заслуживает внимания, обчистить его — пара пустяков. Однако это возможно только тогда, когда он понимает свою жертву.

Мудрость, проверенная поколениями жуликов, так же применима к фотографии, как к игре на доверии. Пожалуй, только так и можно ответить

на вопрос, который терзает поколения художников с тех пор, как было создано первое произведение искусства:

Чего хочет публика?

Будучи знакомым с человеком, вы можете предсказать его поведение в определенных ситуациях, поскольку все действуют по шаблону. Если вы знаете своего зрителя, вам будет намного легче ответить на такие вопросы, как: «Почему я нахожу свою фото-

графию выдающейся, тогда как никто больше не разделяет такого мнения?», либо «Почему я имею в виду одно, а люди видят совершенно другое?», или же «Зачем я вложил в этот снимок всю душу, тогда как всем на это явно наплевать?»

Чтобы предотвратить дальнейшие мучения, я прямо сейчас раскрою вам страшную тайну. Существует только один ответ на все эти вопросы: плохой фотограф видит не так, как его зритель; хороший фотограф сам превращается в зрителя. Это звучит так банально, что вы, вероятно, ощутили легкое сожаление оттого, что потратили так много времени, уделив мне внимание. На самом деле, все несколько сложнее, чем кажется. Простота этой концепции таит в себе сложный механизм, который можно успешно использовать для подглядывания в глубины человеческого сознания.

Зрительное восприятие

Перед тем как научиться предсказывать реакцию зрителей на ваши фотографии, нужно спросить себя: что значит *видеть*?

Видение или зрительное восприятие — это сложный процесс, результатом которого является поведенческая реакция, вызванная потреблением, интерпретацией и пониманием визуальной информации. Зрительное восприятие отнюдь не одинаково и не спонтанно. Оно включает в себя

эмоциональные и интеллектуальные компоненты, работающие последовательно.

Эмоциональное восприятие начинает работать, как только вы направляете взгляд на изображение. Оно настолько мгновенно, что нет необходимости понимать, о чем картинка, чтобы почувствовать настроение. Эмоциональное восприятие основывается на способности реагировать на сигналы, зашифрованные в элементах дизайна. Об этом удивительном феномене мы поговорим в следующем разделе, рассказывающем о том, как «давить на эмоции».

Смысловое восприятие — это интеллектуальный процесс реального понимания повествования, который, в свою очередь, предполагает оценку связей между отдельными элементами, что занимает довольно много времени.

Субъективное восприятие, о котором мы упоминали в первой главе, — еще одна интеллектуальная составляющая, которая помещает эмоциональное и смысловое содержание снимка в контекст жизненного опыта и знаний зрителя. Даже если эмоциональные и смысловые составляющие весьма предсказуемы, невозможно предугадать реакцию зрителя, смотрящего на фотографию сквозь призму субъективного опыта. Один и тот же семантический якорь у разных людей может вызвать совсем непохожие эмоции только потому, что

один ассоциирует ее с определенным жизненным опытом, а у другого такого опыта просто еще нет. С другой стороны, люди внутри сообществ, как правило, обладают схожим культурным багажом и жизненным опытом (например, жители одной страны обычно смотрят одни и те же отечественные кинокартины, слушают одни и те же местные радиостанции и т.д.). Вы можете использовать это с выгодой для себя. Например, можно ввести визуальный ряд, основанный на историческом событии национального масштаба, зная, что отечественный зритель поймет его. *Зная, а не предполагая.*

Теперь вернемся к тому, как видит плохой фотограф. Гедонисты не без основания полагают, что все подсознательные человеческие поступки нацелены на то, чтобы достичь максимального психологического комфорта, избежав при этом неприятных чувств. Что подводит нас к очевидному выводу — фотографы снимают потому, что это доставляет им удовольствие. И плохих фотографов отличает твердая и искренняя убежденность в том, что результат их художественных усилий должен вызвать у зрителей те же самые эмоции, что и у них самих. (Эта уверенность основывается на допущении, что зрители от них ничем не отличаются, и раз что-то их тронуло, значит, и остальные должны почувствовать то же самое.)

Это не совсем так. Во-первых, когда фотограф снимает, им движет желание получить удовольствие, так как, по определению, ему нравится фотографировать. Во-вторых, снимку, вероятно, могли сопутствовать события, субъективно приятные фотографу (например, он снимает каникулы в Лиссабоне, о которых долго мечтал, или у него разыгрался роман с девушкой, которую он сфотографировал). Следовательно, для фотографа этот снимок — узелок на память. В такой ситуации плохой фотограф не осознает, что его субъективное восприятие взвинтило эмоциональную значимость фотографии.

Итак, что происходит в уме зрителя, когда он смотрит на фотографию, снятую плохим фотографом в Лиссабоне? Обычно восприятие изображения преследует такие же корыстные цели, как те, что имел в виду снимающий (то есть зритель нацелен на получение максимального удовольствия). Более того, если увиденное не нравится зрителю, его подсознание переключается в защитный режим восприятия и во что бы то ни стало стремится избежать неприятных эмоций, таких как скука, вызванных просмотром неинтересных снимков. Иными словами, внимание зрителя смещается не оттого, что он плохо относится к вам, а потому, что его подсознание пытается заблокировать неприятные переживания, которые могут нанести вред нежному

серому веществу владельца. Поверьте, попав в ловушку, вы сделали бы то же самое.

Почему смещается внимание зрителя? Глядя на фотографию, человек расставляет приоритеты в соответствии с личной шкалой ценностей. Например, когда вы показываете кому-то фотографию винтажной гоночной машины, вы можете быть уверены в том, что *он* видит то же, что *вы*, только в том случае, если вы знаете, что он разделяет вашу страсть и обладает тем же уровнем соответствующих знаний. В противном случае, эта тема покажется ему скучной. Бывает и хуже: например, даже если вам повезло, и зритель заинтересовался снимком по причине природного любопытства, не имея представления об изображаемом предмете, он наверняка упустит важные детали. Возможно, вы сняли этот кадр, зная, что перед вами единственный уцелевший экземпляр определенной модели, но он увидит только старую, потрепанную машину.

Также фотография может быть эмоционально непривлекательной. Кроме злых шуток субъективного восприятия, изображение может оказаться неприятным для глаза из-за плохой композиции. Он может оказаться настолько визуальным, что даже несмотря на потенциальный интерес для зрителя он покажется слишком запутанным, чтобы в нем разбираться.

Визуальное моделирование

Зритель создает визуальную модель, как правило, довольно отличающуюся от того, что ему предлагают, поскольку он перекраивает зрительную информацию, подгоняя ее к своим личным потребностям и когнитивным способностям. Было экспериментально доказано, что из фрагментов изображения зритель создает простые геометрические формы, при этом структурно объединяя даже визуальные элементы, друг с другом по смыслу не связанные.

Фигура 1.18 — это пример того, как не похожие друг на друга элементы связываются в единую структуру. Девушка явно не отсюда, однако ее ноги вписываются в последовательность вертикалей, а бумажный пропеллер в руке «перекликается» с ветрогенераторами. Эти связи оправдывают присутствие девушки в, казалось бы, неподходящем окружении, вводя зрителя в состояние когнитивного диссонанса.

Еще один важный момент, касающийся визуальной модели, заключается в том, что сначала она представляется наброском, который постепенно, после нескольких повторных обращений к ней становится все более подробным, пока не станет узнаваемым. Это происходит до того, как раскрываются все детали, поскольку наш разум пытается угадать, что у нас перед глазами. В большинстве случаев это удается, и мы распознаем окружающие нас вещи задолго до того, как картинка

полностью прояснится, особенно если сцена недостаточно освещена или удалена от нас.

Теперь о самом главном: мы неспособны угадать то, чего не знаем. Именно тогда субъективное восприятие может все испортить. Мы интерпретируем окружающий мир, исходя из своего опыта, и отталкиваемся в своих догадках от правдоподобия ответов. То есть, когда мы видим что-то незнакомое, мы склонны подыскивать вариант, который, по нашему мнению, наиболее логичен и ожидаем. Вот почему мы время от времени ошибаемся, принимая одного человека за другого. Вот почему мы становимся жертвами оптических иллюзий и платим немалые деньги, чтобы увидеть знаменитых фокусников. Вот почему фотография такая, какая она есть!

Этот феномен не ограничивается зрительным восприятием. Сильвия Райт описала его в своем эссе «Смерть леди Мондегрин» (*Harper Magazine*, ноябрь 1954 г.), считая, что он лежит в основе известной тенденции неправильно слышать стихи и лирические песни. Тот факт, что мы пытаемся найти «знакомое» во всем, что мы воспринимаем — зрительно или иным путем — открывает неограниченные возможности для обмана... при условии, что нам известно, что люди *ожидают* увидеть.

Создание визуальной модели — это деликатный и часто бессознательный

процесс, который должен быть естественным. Когда что-то мешает ему, восприятие изображения усложняется, и зритель теряет интерес.

Безусловно, разговор о подсознании увлекателен, но как удержать всю эту психологию в голове, когда делаешь снимок? Как, глядя через видоискатель, можно сказать, что фотография, которую вы собираетесь снять, сыграет на струнах души зрителя? Все очень просто: нужно вообразить, что вы смотрите на чью-то фотографию (не на свою) через видоискатель. Так вы поймете, чего не хватает или что следует убрать, для того чтобы фотография произвела желаемый эффект.

По своему опыту знаю, что наилучший способ добиться этого — не думать, когда снимаешь, а опираться на внутреннее чувство гармонии. Попытки анализировать сцену отвлекают от психосоматических ощущений, сходных с теми, что должен испытать зритель. Мурашки по коже, нервная дрожь, необъяснимое желание склонить голову или наклониться — все это абсолютно реальные ощущения, вызванные зрительным восприятием.

Чтобы еще больше отстраниться от фотографии, полезно отложить снимок на несколько дней или даже недель. Это приглушит воспоминания об эмоциях, пережитых вами во время съемки. Наиболее вероятно, что вы найдете детали, которых там не должно было быть, или поймете, что на фотографии

чего-то недостает. Иногда таких простых вещей, как кадрирование, поворот или локальное изменение яркости, достаточно для того, чтобы превратить посредственную картинку в отличную фотографию.

Стать объективным зрителем своих снимков — это еще полдела. Вторая половина заключается в том, чтобы максимально повысить вероятность того, что ваша фотография понравится. Если только вы не снимаете всего лишь для одного человека, то нет никакой возможности узнать потребности и предпочтения каждого, поэтому даже не пытайтесь удовлетворить всех подряд. Однако можно опереться на сходные черты своей целевой аудитории, которая (в большинстве случаев) будет подразделяться на возрастные и социальные группы. Для этого сначала подумайте о том, для кого вы снимаете. Для взрослых? Детей? Подростков? Путешественников? Знатоков искусства? Политических деятелей? Пенсионеров? Ветеранов войны? Список можно продолжить, но вы наверняка поняли мою мысль.

Несмотря на большие отличия между упомянутыми группами, существуют базовые характеристики изображения, которые оценят люди разного возраста, социального положения, образовательного уровня и разных народов. Они уходят своими корнями в зрительное восприятие и наши гедонистические склонности. Если вы не будете забы-

вать о них, ваши фотографии наверняка станут визуально привлекательными для большинства независимо от возраста и/или происхождения.

Простота

Глядя в видоискатель, вы должны исключить те элементы, которые не имеют никакого отношения к тому, что вы пытаетесь представить на суд зрителя. Изображение начинает работать, когда уже невозможно избавиться от чего-либо, не разрушив всего остального. Однако необязательно делать каждый снимок в стиле строгого минимализма. Я имею в виду, что каждая деталь изображения должна быть логически и композиционно оправданной. Простота, в художественном смысле, это легкость восприятия в семантически сложном контексте. Чтобы проиллюстрировать эту мысль, обратимся снова к **фигуре 1.18**.

Чтобы достичь максимальной простоты, необходимо следующее:

- простой стимул в основании визуальной модели;
- простой смысл, передаваемый воспринимаемым предметом;
- взаимозависимость смысла и результата;
- психологический настрой зрителя.

Кроме того, нужно понимать разницу между тем, как зритель видит и интерпретирует модель реальности. В от-

личие от плохого фотографа, зритель не обладает туннельным зрением. Он видит фотографию в целом, а не только деталь, подтолкнувшую фотографа нажать на кнопку затвора. Беспорядок и отсутствие композиционного равновесия в кадре сталкиваются с подсознательным желанием зрителя упростить то, что он увидит, и способны вызвать ощущение психологического дискомфорта, сопровождающегося психосоматическими симптомами. Стоит ему отвернуться, как он мгновенно почувствует облегчение. Очевидно, что фотограф отнюдь не желает того, чтобы зритель с чувством облегчения отводил взгляд от его фотографии.

Эмоции, логика и композиция

Как и плохой рассказчик, неопытный фотограф ошибочно полагает, что его мысли очевидны для зрителей. В его волшебном мире абсолютно невозможно не знать вещей, которые своим отсутствием делают его фотографию логичной. В результате зрители, не обладающие необходимыми знаниями, не видят логических связей и подсознательно относятся к фотографии, как к головоломке, не имеющей решения. Подобная фотография вызывает ощущение необоснованной незаконченности и неопределенности. Чтобы это не происходило, присутствие каждого элемента в кадре должно быть оправдано или же, по крайней мере, не пре-

пятствовать восприятию зрителя. Избавиться от чего-то нежелательного в кадре почти всегда можно простым кадрированием или изменением ракурса (либо сделав и то, и другое).

Подумайте о том, как интегрировать в фотографию подсказки, которые помогут даже дилетанту уверенно разобратся в том, что вы хотите до него донести.

Композиционный дисбаланс может быть так же неприятен зрителю, как и неопределенность. Было показано, что он вызывает ощущение потери равновесия. От этого необъяснимого чувства зрителю становится не по себе, причем симптомы настолько расплывчаты, что их невозможно описать. Мозг, естественно, пытается избежать такого рода переживаний и сам переключает внимание на что-то менее неприятное.

Однако сбалансированная композиция не всегда уместна. Иногда имеет смысл намеренно нарушить равновесие. Снова посмотрев на **фигуру 1.18**, обратите внимание на то, что здесь имеет место композиционное напряжение, но не видно ни одной очевидной ошибки. Фигура девушки расположена в соответствии с вертикалями, описанными правилом третей. Задний план, если представить его без девушки, тоже выглядит вполне приемлемо. Секрет здесь в положении бумажного пропеллера. Если бы девушка вытянула левую руку вверх, композиция бы

уравновесилась. Напряжение вызвано подсознательным желанием изменить положение пропеллера. Это, в свою очередь, делает его более заметным, почти агрессивным, что усиливает его кажущуюся значимость.

Экспрессивность

Итак, как мы можем использовать композиционное напряжение, семантический конфликт и другие противоречия и диссонансы? Одним из самых значимых признаков художественного изображения является экспрессивность. Обычно мы пользуемся этим словом, описывая человека, но экспрессивным может быть все, что угодно. Веревка может просто лежать на полу или может быть небрежно брошена, но ее положение в кадре и то, как она свернута/развернута, подскажет нам, что с ней делали. Раскрытые ножницы или отражение на чистой поверхности озера могут быть такими же выразительными, как и фотография безумца с лезвием в руке или девушки, медитирующей на пляже в позе лотоса.

Подробнее об экспрессивности мы поговорим позднее, когда будем обсуждать элементы дизайна. А сейчас я просто упомяну о том, что экспрессивность, которую мы приписываем неживым предметам, является результатом того, как мы воспринимаем зрительное напряжение. Лезвия раскрытых ножниц намекают на опасность, загнутый угол стеганого одеяла на

огромной кровати наводит на мысль о чувственности, мягкости и комфорте. Смыслы, безусловно, зависят от контекста, но экспрессивность — это то, что пробуждает чувства в зрителе.

Выводы

Фотограф и его зрители смотрят на фотографию по-разному. Понимание этого фундаментального факта имеет критическое значение для способности создавать изображения, интересные зрителю. Автор воспринимает свое произведение в контексте собственных эмоций и воспоминаний, в то время как зритель, скорее всего, не был участником этих событий и поэтому рассматривает фотографию через призму своего собственного уникального жизненного опыта. Чтобы избавиться от собственной предвзятости, следует научиться игнорировать собственные эмоциональные переживания.

Понимая, что такое визуальное восприятие, и используя визуальное напряжение как инструмент, вы получаете возможность предугадывать результат воздействия на зрителя ваших фотографий и управлять его эмоциями.

(Эмоциями, как вы видите, можно управлять. Следовательно, результаты действий, влияющих на эмоции, предсказуемы. Это позволяет прогнозировать эффект ваших фотографий на зрителя, и, ознакомившись со следующими разделами этой главы, вы научитесь, как это делать.)



Фигура 2.3

Искажение истины: зачем и как?

Ограничения фотографических процессов и оборудования часто не позволяют передать реальность без искажений путем простого нажатия на кнопку. Причин множество: ни пленка, ни цифровые светочувствительные элементы не сравнятся с динамическим диапазоном человеческого глаза; фотография, по своей природе, не способна передать движение; линзы искажают (и до некоторой степени ухудшают) изображение. Вдобавок наше зрительное восприятие изображения отличается от восприятия живой сцены, так

как сознанию приходится компенсировать оптические дефекты однолинзовой оптической системы человеческого глаза. В результате фотографии вынуждены прибегать к ряду трюков для того, чтобы создать действительно правдоподобную фотографию. Искажение истины ради представления истины — это фундаментальный философский парадокс фотографии.

Прежде чем делать снимок, во-первых, нужно решить, хотите ли вы, чтобы он выглядел «реалистичным» или нет. Говоря «реалистичным», я имею



Фигура 2.4

в виду, что вам он кажется правдоподобным, и вы намерены показать то, что вы видели именно так, как оно, по вашему мнению, и произошло. Во-вторых, насколько снимок должен быть «реалистичным». Для того чтобы понять степень реалистичности, которую вы могли бы придать своей фотографии, взгляните на **фигуру 2.4**. Она выглядит реалистично? Подождите немного, прежде чем сказать «да».

Девочка смотрится правдоподобно — так, как вы ожидали бы увидеть ребенка на качелях. Она резко сфокусирована, ее поза не вызывает никаких сомнений, и даже подсвеченные сзади волосы не выбиваются из поля реальности. Но что насчет заднего плана?

Вы когда-нибудь видели такой расплывчатый задний план, если только вы и вправду не близоруки? Впрочем, даже и в этом случае девочка была бы тоже размытой. Что заставило меня так поступить?

Вообразите, как выглядели деревья на заднем плане. Это был можжевельник. Если бы я оставил его в резкости, это создало бы так называемый агрессивный фон, настолько неприятный для взгляда, что вы бы не захотели на эту фотографию посмотреть даже мельком.

Ой, подождите, еще кое-что. Видите те холодные, подсвеченные красным светом листья? Они находятся на расстоянии 4,5 м от качелей. Если

бы я делал этот снимок нормальным 50-миллиметровым объективом, скорее всего, они выглядели бы, как помеха. Чтобы приблизить их, мне нужно было сжать перспективу. Помните, как это делается? Конечно, это эффект телеобъектива! 300-миллиметрового телеобъектива, если быть точным. Итак, если вы думаете, что я стоял на расстоянии двух метров с фотоаппаратом в руках, целясь автофокусом в ребенка, можете даже не сомневаться, что вы глубоко заблуждаетесь. Этот снимок был сделан (без автофокуса,) с расстояния около 7,5 метра, с тяжелого штатива.

Почему со штатива? Потому что даже при выдержке в 1/600 секунды держать в руках 300-миллиметровый объектив — нелегкое дело. Даже если бы мне удалось достаточно долго удерживать его в спокойном состоянии, чтобы избежать размытости, вероятнее всего, снимок был бы испорчен по другой причине: при диафрагме $f/4$ глубина резкости настолько мала, что шанс поймать девочку в фокус был ничтожен. Готовясь к съемке, я отключил автофокус и вручную заранее навел объектив на заданное расстояние (чуть позади первой цепи). Прямо перед тем, как девочка заняла свое композиционно сбалансированное положение в кадре, я нажал на кнопку.

Почему раньше? Потому что, если вы видите, как в кадре что-то происходит, вы не сможете это сфотографи-

ровать — оно уже произошло. Даже самым ловким рукам в мире необходима 1/20 секунды для того, чтобы отреагировать на визуальный сигнал. Поэтому просто смиритесь с тем, что вы не сверхчеловек, и начинайте совершенствоваться в искусстве предвосхищения событий. На самом деле, это не так трудно, как может показаться. Все, что от вас требуется, это представить событие, которое должно непосредственно предшествовать тому, что вы хотите сфотографировать. Потом попробуйте сделать снимок за полсекунды до решающего момента, и, вероятнее всего, вы схватите его. Если ваша реакция быстрее обычной, вам, возможно, придется нажать на кнопку чуть позже.

Еще одна мелочь. Посмотрите, как высоко качается девочка. На снимке это выглядит еще выше. Чтобы добиться такого эффекта, я установил штатив на высоте всего в полуметре от земли. Помните, что происходит, когда мы используем нижний ракурс?

Теперь предположим, что вы хотите сделать снимок так, чтобы он выглядел по-настоящему *реалистично*, точно так же, как вы видите это, проходя мимо. Без фокусов с глубиной резкости, без штатива. Именно так, как на **фигуре 2.5**. Это выглядит настолько близко к реальности, что ближе не бывает, поэтому и объектив был 50 мм. Если бы я взял объектив покороче, деревья казались бы слишком низкими, а передний план слишком громоздким.



Фигура 2.5

С длиннофокусным объективом тела лошадей выглядели бы короче, а деревья — ближе, чем на самом деле.

Для того чтобы эта фотография смотрелась реалистично, мне пришлось уменьшить мою любимую светочувствительность ISO1000 до 160 единиц, что объяснялось двумя причинами. Во-первых, мне не хотелось снимать с диафрагмой менее $f/8$, потому что для данного объектива она оптимальна. При диафрагме $f/8$ изображение получается максимально резким, не теряя при этом приятной пластичности. Во-

вторых, мне хотелось, чтобы вода выглядела, как живая. Более короткая выдержка «заморозила» бы воду слишком сильно, и она не казалась бы настоящей. Дополнительное преимущество выбранной выдержки заключалось в том, что вторая справа лошадь слегка смазана из-за движения, это тоже придает живости изображению.

Однако нужно позаботиться не только о настройках фотоаппарата. Чтобы в кадр попала достаточная область водной глади, я был вынужден стоять двумя ногами на валуне, посре-

ди потока, не приседая при этом слишком низко. Вода на этой фотографии играет важную роль, она дает понять, что делают лошади, облегчая зрителю «прочтение» сюжета. Обрежьте воду, и вы увидите, что произойдет.

Теперь о самом интересном. Сцена выглядит неподдельной и наводит на мысль о живности, вольно гуляющей по степям Казахстана, где был сделан снимок. Для того чтобы вы поверили в это, мне пришлось постараться снять так, чтобы в кадр не попали убогие ворота третьесортного курорта, находившиеся слева. Справа же мне пришлось обрезать временную парковку, заставленную пыльными машинами. Я хотел запомнить сцену такой, какой вы ее видите сейчас, и принудил себя не обращать внимания на помехи, точно так же, как это сделали бы вы. Итак, разве это выглядит так же, как было *на самом деле*? Не совсем.

Наша память избирательна, и это счастье. Мы склонны запоминать приятные переживания и забывать все, что

эту приятность уменьшало. Это еще один защитный механизм, благодаря которому наш разум не взрывается и мы не превращаемся в депрессивных нытиков, которым все не нравится. Мы склонны обманывать себя и позволять другим обманывать нас ради того, чтобы реальность выглядела лучше, чем она есть. Опять же, глядя на **фигуру 2.5**, вы не думаете о температуре в 34,4 °C, потому что сцена не навеивает мыслей о жаре, а я вам об этом не говорил. И правда, благодаря воде создается впечатление, что фотография сделана в довольно прохладную погоду.

Подведем итог: делая этот снимок, мне нужно было внушить вам мысль о красивых лошадях и о том, как, должно быть, им хорошо вместе. Кроме того, мне нужно было постараться сделать так, чтобы к вам в голову не закралась мысль о жаре или о том, что люди искалечили окружающую природу. Я ведь не лгал... Разве не так?

Ну, а что, если вы и *вправду* хотите обмануть? По-настоящему?



Фигура 2.6

Соккрытие информации

Самый откровенный способ обмануть — это солгать, а чтобы ложь была достоверной, необходимы хорошая память и живое воображение. Те, кто не может положиться на то и другое, прибегают к более надежному приему и просто не говорят правды.

Соккрытие необходимого

Даже если у вас богатое воображение, иногда не сказать ничего полезнее, чем придумывать шокирующую историю. В фотографии такой метод тоже широко распространен. Он несколько отличается от подхода, который мы обсуждали в предыдущих разделах.

Ранее мы говорили о том, что лишние детали можно полностью размыть или попросту обрезать. Это не противоречит смыслу сокращения информации. Однако замысел тех снимков заключался в том, чтобы помешать зрителю думать о чем-то и, таким образом, вынудить его увидеть сцену такой, как хочется вам. Теперь поговорим о том, как использовать тот же прием для того, чтобы зритель подумал о чем-то, чего *нет* на фотографии. Это работает, если вы настроите зрителя таким образом, чтобы он неизбежно пришел к избранному вами умозаключению.

Примером такого приема служит **фигура 2.6**. Вам не видно лица или верхней части тела девушки, но все на этом снимке наводит на мысль о преступлении. Это ваше, а не мое воображение заставляет вас смотреть на нее, как на жертву. Эффект объясняется тем, что большинство из нас притягивает тревожное и необъяснимое, поэтому нас привлекают убийства, инопланетяне, катастрофы и природные катаклизмы. Кинорежиссеры регулярно эксплуатируют этот феномен, и вы тоже можете извлечь из него пользу.

Соккрытие желаемого

Ложь посредством умолчания — мощное средство, заставляющее зрителя поверить в то, что вы хотите ему внушить, а если вы знаете, чего он хочет, то для этого достаточно будет легкого намека. Особенно когда речь идет о сексе. У вас нет никакой возможности узнать, какого размера бюстгальтер у девушки на **фигуре 2.7**, но вы твердо верите в то, что она без этого предмета женского белья, и что его размер, если бы он был на ней, полностью отвечал бы вашим предпочтениям. То же са-



Фигура 2.7



Фигура 2.8

мое относится к ногам. В данном случае они выглядят пропорционально, но ваше сознание все равно пытается удлинить их хотя бы на 25 сантиметров. Если бы девушка стояла неприкрытой, совершенно обнаженной, вы просто наслаждались бы ее красотой, но не подумали бы, что ее внешность отличается от той, что вы видите на фотографии.

Гедонистическая природа человека заставляет наше воображение лгать нам, чтобы у нас была возможность наслаждаться реальностью часто больше, чем она того заслуживает. Если вы увидели нечто в видеоискателе и подумали о чем-то другом, или, может даже, не подумали, а только слегка почувствовали, можно быть на 100 процентов уверенным, что найдутся другие люди,

которые ощутят то же самое. Однако на этот раз вы можете усилить этот эффект, потому что теперь вы знаете, где располагается кнопка затвора и как на нее нажать.

Соккрытие очевидного

Предыдущие примеры касались того, что было скрыто или завуалировано. **Фигура 2.8** демонстрирует, как добиться того, чтобы недостающий элемент приобрел такую важность для рассказанной фотографией истории, что стал почти зримым, или, точнее, чтобы мы проигнорировали сам факт его отсутствия.

Однажды я читал семинар на тему использования недоговоренностей и умолчаний в фотографии. Когда этот снимок появился на экране проектора, один человек вскрикнул: «А где петля?» Я ответил, что, коль он *спрашивает* о петле, значит, он уже *думал* о ней. Студент возразил, что на фотографии нет никакой веревки, просто его нездоровое воображение подтолкнуло его к такому высказыванию. Конечно, другие студенты не должны были так подумать. Я попросил поднять руки тех, кому в голову пришла мысль о повешении, и все подняли руки. Студент, спросивший о петле, оказался не так одинок, как ему хотелось. Все остальные были ничуть не менее болезненно впечатлительны. Может быть, и вы тоже?

Несомненно, кое-какие детали буквально кричат о попытке самоубийства в действии — открытая бутылка с алко-

голем, черный кот, атмосфера запущенности, повисшие руки и выражение лица девушки, все это поощряет зрителя на развитие мысли, которую навевает ее поза на стуле посреди комнаты. Все эти подсказки достаточно убедительны для того, чтобы вы не заметили валика для покраски потолка, потому что валик не согласуется с сюжетом, навешанным другими, как будто второстепенными, элементами.

Предупредительность

Быть предупредительным — обычная практика мошенников, которые искренними и бескорыстными попытками помочь заманивают жертву в ловушку. Успех этого приема зиждется на том, что людям обычно нравится, что им помогают даже в тех ситуациях, когда они могут прекрасно справиться самостоятельно.

Рецепт очень прост. Сначала вы представляете ситуацию более запутанной, чем она есть на самом деле, а потом предлагаете помочь в ней разобраться. Естественно, недомолвки — прекрасный способ все усложнить. Недостаток информации вынуждает зрителя искать подсказки, любые подсказки. Для вас это возможность подбросить ему внушающие доверие визуальные зацепки. Этот прием особенно эффективен, когда жертве предоставляется возможность выбирать между несколькими решениями, что создает иллюзию контроля ситуации и, следовательно,

укрепляет доверие и усиливает правдоподобие. Фотография открывает широкие возможности для того, чтобы помочь зрителю прийти к избранному вами заключению, точно так же как вы видели это на **фигуре 2.8**.

Фигура 2.9 представляет собой крайний случай ложной предупредительности. Хотя ничто на самом деле не намекает на убийство, мозг зрителя неизбежно временно переключается в режим восклицания: «Боже, какой ужас!» Все оттого, что предложенные подсказки с виду абсолютно достоверны и просты в применении. Использование ложных подсказок лежит в основе создания иллюзии.

Выводы

Можно сказать многое, ничего не сказав. Еще лучше то, что всегда можно заявить, что вы не имели этого в виду, и никто не сможет доказать обратного. На фотографии ничего нет, то есть то, что видит зритель — порождение его сознания, а не вашего. Недомолвки хороши тем, что ваше послание может быть интерпретировано двояко: буквально, **WYSWYG** (what you see is what you get — то, что вы видите — это то, что вы осознаете (англ.)), и ассоциативным способом, основанным на заключениях, сформированных из ложных подсказок, найденных на фотографии.

Фигура 2.9





Фигура 2.10

Правда вне контекста

Любой приличный политик знает, что может запросто испортить репутацию противника парой неполных цитат из речей жертвы. Даже ничего не нужно менять, просто извлечь часть цитаты, которая послужит вашей цели, оставив без внимания все остальное. С точки зрения закона вы не совершили ничего предосудительного, в конце концов, он действительно это говорил. Этот простой, но тем не менее на редкость злокозненный прием основывается на двусмысленности, внутренне присущей вербальному общению. Смысл цитаты или даже одного слова может

резко поменяться в зависимости от контекста. Грамотное применение этого коварного приема в фотографии позволяет добиться поистине впечатляющих результатов.

Примером тому служит **фигура 2.10**. Несмотря на то что фотография выглядит явно постановочной, большинство зрителей все равно смотрят на нее как на зловещую. Стоящие фигуры непроизвольно воспринимаются их сознанием как злодеи. Вам не остается ничего другого, кроме как предположить, что мужчина выполняет какой-то жертвенный ритуал,

а молодая женщина как будто держит копье. Безусловно, что подсказки здесь играют очень важную роль (возвышающиеся фигуры, красная рубаша с иероглифами, поза ассистентки, навевающая воспоминания о египетской кошке, тусклый свет и т.д.). Ни один из них не произвел бы такого же эффекта, если бы было абсолютно очевидно, что это парикмахер, делающий клиентке короткую стрижку, а девушка держит зеркало. Утаивание того, что происходит в реальности, позволило создать мгновенную иллюзию (исчезающую, как только вы осознаете, что никто не пострадал).

Существует два способа вычленения из контекста. Первый, как правило, зловерден и противоречит

правилам профессиональной этики. Речь идет о том, чтобы использовать фотографию с целью, которая изначально не входила в ваши намерения (например, выдать постановочный сюжет о моде за документальную фотографию). Иногда такое происходит не намеренно. Так случилось с **фигурой 2.11**, которую я однажды представил на конкурс журнала *LFI (Leica Fotografie International Magazine)*. Она была номинирована издателем на первую премию как репортажная фотография. Я быстро связался с редакцией и проинформировал, что фотография постановочная и снята в качестве афиши шоу, посвященного уличной моде. К счастью, премию мне все равно дали, но в другой категории. Если нечто по-

Фигура 2.11





Фигура 2.12

добное происходит умышленно, и это выясняется, фотограф может распрощаться со своей карьерой в фотожурналистике.

Второй способ — это придать намеренно «документальный» вид явно постановочному снимку, не снабдив его визуальным пояснением того, что происходит (**фигура 2.12**). Это все равно ложь, и, пожалуй, лучше фотографии подобного свойства в газеты, с целью публикации, не посылать, чтоб не вляпаться в неприятную историю.

Обман будет результативнее, если максимально облегчить зрителю задачу в него поверить. Самый лучший обман тот, который не привлекает к себе слишком много внимания, а ложный

факт подается без эмоций, как нечто общеизвестное, даже банальное (**фигура 2.13**).

Луис Бунюэль, величайший из сюрреалистов всех времен, умышленно сторонился спецэффектов, радикальных ракурсов и экстремальных фокусных расстояний. Если в его фильме играла музыка, она доносилась из радиоприемника или от музыкантов, находившихся в кадре. Герои разговаривали на предельно странные темы и совершали абсурдные поступки убедительно, сдержанно и с достоинством. Когда смотришь фильмы Бунюэля, кажется, что ты их полноправный участник, а почти скучная, обыденная подача мягко подводит зрителя к тому,

чтобы он принял все, происходящее на экране, как нечто само собой разумеющееся. Так происходит до тех пор, пока жертва не осознает, что сон, в котором он живет, снится персонажу, который, в свою очередь, является частью чьего-то сна, или сам не обнаружит себя в столовой, где вместо стульев — унитазы (фильм *«Призрак свободы»*, 1974 г.). Семь «Золотых пальмовых ветвей», присужденных Бунюэлю на Каннских фестивалях (не считая «Оскара», «Золотого глобуса» и других наград из разных стран мира) убедительно доказывают эффективность его метода. Не вижу причин, почему бы фотографам не поучиться у лучших.

Ограничение контекста — это боевое оружие широкого спектра действия, но истинная его стихия — жанровая фотография, потому что происходящее там подлинно по определению. В непостановочном снимке вырванная из контекста реальность подается под предлогом того, что камера фиксирует реальность, не вмешиваясь в нее, а значит, и не искажая. Зрителю предлагается скудный набор ложных подсказок, ограниченный рамкой кадра, и он, для объяснения происходящего, склонен использовать только их. Даже если ему удастся сложить вместе фрагменты головоломки, как правило, весьма логичное объяснение оказывается абсолютно ошибочным.

Фигура 2.13





Фигура 2.14

Визуальные подсказки на **фигуре 2.14** предлагают совершенно нелепую альтернативу реальному трагическому сюжету, превращая его в фарс. Вместо того чтобы восхищаться двумя героическими пожарными, вы изо всех сил пытаетесь отогнать от себя мысль

о двух парнях, соревнующихся в том, кто дальше писает. Главным элементом, укрепляющим вас в этой мысли, является то, что голова джентльмена слева повернута направо, словно он хочет удостовериться в своем превосходстве над соперником.



Фигура 2.15

«Дымовая завеса»

Манипуляция вниманием — звучит круто, не так ли? Возможно, в своем воображении вы быстро нарисовали гигантскую машину для управления сознанием с параболической антенной и электродами, аккуратно присоединенными к бритым черепам зачарованных людей, уставившихся на блестящий металлический брелок, раскачивающийся туда-сюда в руке гипнотизера.

В реальности вышеописанная сцена — всего лишь избитое клише, а *подлинная* манипуляция вниманием и сознанием (я здесь не буду говорить о сознании, чтобы вам захотелось поскорее дочитать эту книгу и купить

наше захватывающее руководство по манипуляции сознанием, которое научит вас, как этим сознанием манипулировать) — выглядит совсем не так. Между прочим, тот любопытный факт, что вам не удалось сосредоточиться на предыдущем высказывании — не случайность. Вместо того чтобы думать о том, как сосредоточиться, ваш мозг был занят бунтом против дешевого маркетингового хода. Я так поступил намеренно, чтобы вы на собственном опыте смогли убедиться, как легко отвлечь внимание индивидуума с высоким интеллектом с помощью всего нескольких слов.

Я уверен, что вы нередко сталкивались с бессвязными текстами, требующими огромных усилий для понимания. Не обвиняйте писателей, скорее всего, они это не специально. Однако, слушая политика, отвечающего на простой вопрос тремя тысячами слов, можно не сомневаться, что он занимается именно тем, что мы здесь обсуждаем — «дымовой завесой».

К слову, вам когда-нибудь доводилось видеть снимок с подобными свойствами? Как бы усердно вы ни пытались его осмыслить, сделать это не удастся, потому что невозможно удержать взгляд в пределах кадра? Не обвиняйте фотографа, скорее всего, он просто не знал, как мгновенно (или почти мгновенно) направить ваш взгляд именно туда, где покоится зарытая им собака.

Итак, для чего служит «дымовая завеса»? Если коротко, она аккуратно и незаметно подталкивает зрителя в том направлении, где тот обязательно увидит то, что вы хотите ему показать, и помешает рассмотреть все остальное. Когда вы смотрите на **фигуру 2.15**, ваш взгляд тянется к ребенку в дверном проеме, благодаря чему легче заметить свисающие ноги. Заметьте, что на ковре стоит мой портативный импульсный генератор Visatec (Litepac). Даже если вы заметили его *раньше*, чем ноги, ваше внимание перенеслось на ребенка, а потом на ноги, и вы не вспоминали о совершенно неуместной

детали оборудования до тех пор, пока я не упомянул о ней.

Прежде чем озадачить зрителя, вам придется понять, куда направить свое собственное внимание. Помните о туннельном зрении? Это когда вы пристально смотрите в центр видоискателя, совершенно не обращая внимания на то, что происходит по сторонам. Когда такое случается, кадр в конечном счете загромождается посторонними деталями, и они воспринимаются, как бесполезные скобки в предложении. Кадрируя изображение, вы должны видеть в видоискателе абсолютно все: вы должны быть уверены, что любая мелочь, попавшая в него, целесообразна с точки зрения композиции.

Обсуждая композицию, мы главным образом касались того, как удерживать взгляд зрителя внутри кадра, и как можно дольше. Но как заставить его посмотреть на то, что вы считаете важным? Я знаю пять способов достижения этой цели:

- 1) структурное выделение;
- 2) перспектива;
- 3) выделение светом;
- 4) цветовой контрапункт;
- 5) динамическое выделение.

Удачная фотография обычно сочетает в себе более одного из перечисленных приемов. Для того чтобы понять, как они работают, рассмотрим каждый из них по отдельности.

Структурное выделение

Глядя на **фигуру 2.16**, вы, несомненно, обратили внимание на целующуюся парочку, которая сразу бросается в глаза, несмотря на то, что она располагается в позиции, противоположной отправной точке, находящейся слева вверху. Что заставляет взгляд так быстро скользить по фотографии и останавливаться как раз на заданных объектах? Все зависит от того, как пересекаются на изображении вертикальные и горизонтальные линии.

Действие происходит в точке пересечения всего одной вертикали и двух диагоналей (одну образуют головы трех бездельников из одноименного американского телесериала, другую — их кулаки). Другой важной структурой является треугольник, образованный правым глазом самого высокого бездельника, его правым кулаком и правым кулаком бездельника, стоящего ближе всех к парочке. Этот треугольник подталкивает взгляд к головам парочки. Главное, что вы, глядя на

Фигура 2.16



фотографию, этого не осознаете. В конце концов, ваши глаза сами собой направляются в точку поцелуя, но вы не чувствуете, что вас направляют. Вам кажется, что все под контролем. Только представьте, если бы на месте трех бездельников была бы огромная стрелка со словами «Вон там!», указывающая на влюбленных. Вы тоже посмотрели бы туда, куда она указывает, но при этом почувствовали бы принуждение. Именно в этом скрывается сила композиционных линий: они служат маршрутами, и удобнее следовать по ним, чем рассматривать другие области изображения. Наш ленивый гедонистический ум склонен выбирать путь наименьшего сопротивления.

Эффект перспективы

Даже супергерой американских комиксов Капитан Очевидность знает, если положить что-нибудь крупное рядом с чем-нибудь мелким, крупный предмет будет более заметным, чем мелкий. Линейные искажения, присущие любой оптической системе, позволяют с легкостью играть относительными размерами объектов и, следовательно, умами тех, кто разглядывает ваши фотографии. Если вы хотите, чтобы что-либо казалось меньше, чем на самом деле, нужно поместить этот объект относительно фотокамеры дальше, чем тот, который вы хотите зрительно укрупнить. Вы облегчите себе задачу, если воспользуетесь объективом с под-



Фигура 2.17

ходящим фокусным расстоянием. Для того чтобы удаленный объект смотрелся меньше, чем есть на самом деле, воспользуйтесь короткофокусным объективом, а для того чтобы он выглядел больше, возьмите телеобъектив. При необходимости можно так сильно исказить относительные размеры предметов, что реальность изменится до неузнаваемости. Например, благодаря 35-миллиметровому объективу и низкой точке обзора на **фигуре 2.17** девушка среднего роста возвышается на фоне горы высотой 600 метров. Таким приемом также можно воспользоваться тогда, когда нужно замаскировать элементы, которые вы не можете физически удалить из кадра, или оставить их за пределами видоискателя.

Тональное выделение

Не одна лишь перспектива в ответе за то, что девушка на **фигуре 2.17** выглядит звездой. Так вышло, что она — самый яркий элемент изображения.

Наши глаза неосознанно следуют за светом, поскольку мозг интерпретирует темноту как враждебное окружение, предпочитая нечто не столь жуткое. Тональное деление до такой степени

Фигура 2.18





Фигура 2.19

эффективно, что дает возможность направить взгляд к чему-то не только маленькому, но и занимающему композиционно невыгодную позицию, например к якорьку на **фигуре 2.18**.

Цветовой контрапункт

Точно так же как тональный контраст используется в черно-белой фотографии для разделения и акцентирования, цветовой контраст оказывается крайне эффективным в цветной фотографии. Когда на снимке преобладает опре-

деленный цвет, объект, окрашенный в дополнительный цвет (находящийся на противоположной стороне цветового круга), будет обязательно замечен. Такой прием, называемый **цветовым контрапунктом**, до того прост и результативен, что им безжалостно злоупотребляют.

Когда Сергей Эйзенштейн вручную закрашил красным цветом флаг на мятежном броненосце «Потемкин», его классический черно-белый фильм открыл ящик Пандоры. Сначала все

неистово взялись за раскрашивание черно-белых фотографий. Позднее, когда компьютеры сделали цифровую манипуляцию фотографий простой и общедоступной, каждый фотограф (хотя бы однажды) попытался избирательно обесцвечивать изображение. Дошло до того, что сегодня монохромный портрет девушки с красной розой прочно занял место золотого стандарта дурного вкуса в фотографии. Тем не менее цветное деление по-прежнему остается приемлемым инструментом, если использовать его экономно и со вкусом.

Красный лак на ногтях и губная помада — первое, что привлекает внимание на **фигуре 2.19**, несмотря на то, что они занимают композиционно невыигрышную позицию. Если бы не красный цвет, все внимание сосредоточилось бы на тигре (это область высочайшей контрастности, а его голова находится на пересечении направляющих линий). Таким образом, лицо, волосы и кимоно выделены как структурно, так и тональным контрастом, а красный цвет акцентирует место действия. Самурайский меч катана служит стороной треугольника, в вершинах которого расположены губы, голова тигра и острие меча. Взгляд зрителя оказывается в треугольнике и движется по замкнутой траектории. Этот действенный прием надежно удерживает внимание зрителя внутри кадра.

Динамическое деление

Динамическое деление — это прием более сложный, чем все предыдущие. Он базируется на нашей подсознательной склонности выискивать тот фрагмент изображения, на который смотреть удобнее всего. На **фигуре 2.20** визуально привлекательной частью изображения является лицо по нескольким причинам. Во-первых, сложно моментально понять, что отражается в зеркале, из-за чего вы отводите от него глаза, и взгляд скользит дальше, выискивая нечто более информативное. Во-вторых, лезвие кинжала и яркий блик рядом с ним порождают смутное ощущение опасности, которую акцентирует ряд ярких темных кривых, сходящихся в зеркале. В-третьих, наклонные стены еще больше усиливают чувство тревоги, сдавливая негативное пространство и, в свою очередь, тело модели.

Кинжал выполняет роль стрелки, направляющей наш взгляд к модели. Взгляд останавливается на правой груди, но потом следует за стрелообразной формой ее подмышки к лицу. Там он наталкивается на четырехугольник лица, плеч и левой руки. Однако существует другая возможность движения взгляда: он может следовать по направляющей, идущей от глаз модели к корсету на полу. Когда вы смотрите на корсет, взгляд отскакивает назад к зеркалу, потому что блик в нем ярче корсета, а потом, по направляющей,

возвращается к лицу. Таким образом, образуются две закрытые петли, которые состязаются друг с другом в борьбе за наше внимание, что еще больше усиливает напряженность кадра.

Фигура 2.21 служит еще одним примером динамического деления, на этот раз путем создания умышленного композиционного дисбаланса. Когда композиция идеально сбалансирована,

взгляд обычно задерживается на пересечениях силовых композиционных линий, например, на точках, описанных правилом третей. Слегка нарушив безупречную компоновку элементов, можно вызвать неосознанное желание вернуть ее назад, в состояние гармонии, что вынуждает взгляд сместиться к более «легкой» части изображения (в желании ее «придавить»). Именно

Фигура 2.20





Фигура 2.21

это здесь и происходит. Мужчина слева явно перевешивает все остальное на фотографии, благодаря чему внимание перемещается на раненого летчика. Секрет в том, что дисбаланс должен быть минимальным и/или восполняться композиционными средствами. В противном случае эффект будет чрезмерным.

Фигура 2.22 является примером того, как можно заведомо неверно направить взгляд, чтобы отвлечь зрителя, той детали, которой в обычной ситуации он бы отдал предпочтение. Большинство зрителей при первом взгляде на эту фотографию не замечают наготы. Все оттого, что за наше внимание борются две группы элементов: картина и лицо в верхней части изображе-

ния и гитара — в нижней. Взгляд все время мечется между тремя центрами интереса, не замечая сосков. Этот прием может пригодиться для того, чтобы исключить из внимания мешающую деталь или даже нежелательный визуальный конфликт.

Синергия

Скорее всего, вам знакомы ситуации, когда два плюс два не равно четырем. Это объясняется феноменом взаимного усиления, который называется синергией. Хотя ранее мы уже говорили о синергии, сейчас самое время снова о ней вспомнить, поскольку правильное применение нескольких приемов (выделения) в одном изображении

приводит к более впечатляющему результату, чем простое суммирование отдельных эффектов.

Удачливый карманник никогда и шагу не сделает, не напустив туману. В фотографии отвлечь внимание зрителя от того, что, по вашему замыслу, ему не следует видеть, или подвести его к тому, чтобы он заметил то, что

обычно ускользает от него, ничуть не менее важно. Однако используйте прием «дымовой завесы» с осторожностью, в противном случае зритель почувствует, что им манипулируют. Представьте себя в его шкуре. Вам ведь не понравилось бы, что вами манипулируют, правда? Поэтому чем незаметнее и легче будет «дымовая завеса», тем большего эффекта вы добьетесь.

Фигура 2.22





Фигура 2.23

Задеть за живое

Ваш первый учитель потратил немало часов на то, чтобы научить вас контролировать свои эмоции. Скорее всего, под контролем она подразумевала, что вы должны сдерживать свой темперамент. Благодаря ей вы приобрели навык полезный, но не во всех случаях действенный. Вас научили, что устраивать родителям истерики нехорошо, но на собственном опыте вы узнали, что хорошо сыгранной истерикой, устроенной в правильный момент, вы могли вынудить родителей купить еще одно мороженое или игрушку (чего, по их мнению, вы тогда не заслуживали). По-

лучая такие противоречивые сигналы, вы с большей вероятностью оказались в состоянии когнитивного диссонанса по причине владения действенным навыком, которым вам стыдно пользоваться.

В самом деле, этот прием, особенно любимый психопатами, чрезвычайно эффективен во многих ситуациях, особенно когда разоблачение близко, а сказать в свое оправдание нечего. Рыдания, падения в обморок или проявление явных признаков того, что сейчас разорвет от гнева на тысячу частей, застает жертву врасплох и заставляет

забыть обо всем. В фотографии пробудить эмоции вообще без всякого на то основания так же легко и порой бывает очень полезно. Более того, здесь это даже не аморально.

Эмоции и элементы дизайна

Представьте себе ребенка, впавшего в истерику в магазине игрушек. Он валяется по полу, плачет навзрыд и бессвязно вопит. Впрочем, если вы внимательно послушаете, через пару минут станет совершенно ясно, чего он хочет. Время от времени он вставляет слова, имеющие прямое отношение к его цели: «мамочка», «пожалуйста» и «костюм Бэтмена». Так почему же он просто не попросит этот злосчастный

костюм? Зачем кататься по грязному полу, обливаясь слезами?

Успех истерики зависит от двух ее составляющих: смысловой (для отправления послания) и эмоциональной (чтобы добавить посланию проникновенности). Словами ребенок просто сообщает бедной матери, чего он хочет, остальная же часть представления предназначена для того, чтобы продемонстрировать силу его желания. Еще одна функция эмоциональной составляющей такого театра одного актера — это скорее склонить мать к удовлетворению его просьбы.

(Зачем я это все рассказываю? Ситуация, описанная выше, наглядно показывает, что одновременная передача

Фигура 2.24



смыслового и эмоционального содержания может быть крайне эффективной). Теперь давайте забудем о начинающем Бэтмене и его маме и вспомним основы визуального восприятия.

Как вы теперь уже знаете, мы способны воспринимать эмоции визуально. Один взгляд на фотографию предоставляет достаточно информации для того, чтобы понять, веселая она или грустная, спокойная или жуткая. Нам даже не нужно вникать в смысл этой фотографии, чтобы ясно ощутить ее настроение (**фигура 2.23**).

Элементы визуального дизайна, кроме своей структурной функции, играют важную роль в создании эмоционального фона изображения. Большая часть данного раздела посвящена именно элементам дизайна, но, прежде чем начать, давайте сделаем отступление и обратимся к чудесному миру музыки.

Хорошо известно, насколько сильна власть музыки над нашим разумом. Военные марши и церковные хоралы служат прекрасным примером того, как музыка заставляет огромные скопления людей одновременно переживать одинаковые эмоции. Этот феномен неоднократно использовался для достижения глобальных и часто недостойных целей. В этом смысле наиболее интересным свойством музыки является высокая степень предсказуемости эмоционального воздействия некоторых последовательностей нот. Будучи достаточно знакомым с му-

зыкальной теорией, довольно просто написать мелодию, которая будет вызывать радость либо страх, любовь или всепоглощающее желание уничтожить тысячи людей.

Возможно ли нечто подобное в визуальном искусстве? К сожалению (или, может быть, к счастью), изображение не обладает такой сильной властью (над нашим сознанием), как музыка. Однако создать картину или фотографию, способную изменить эмоциональное состояние человека, вполне возможно. Посмотрите на **фигуру 2.24**. Провоцируемые ею эмоции далеки от того, что можно было бы ожидать от фотографии архитектурного сооружения. У большинства зрителей при взгляде на этот снимок возникает чувство дискомфорта, несмотря на абсолютно безобидное смысловое содержание. Это объясняется именно элементами дизайна.

Существует пять структурных элементов дизайна: линии, очертания, формы, текстуры и ритм. Кроме того, композиция, тональность (гамма) и цвет также считаются элементами дизайна. Тональность изображения — наиболее мощный фактор для создания настроения, поэтому мы поговорим о ней в первую очередь.

Свет и эмоции

Взгляните еще раз на **фигуры 2.23** и **2.24**. У них есть нечто общее: обе они кажутся замкнутыми, темными и жут-



Фигура 2.25



Фигура 2.26

кими даже еще до того, как вы замечаете какие-то пугающие детали. Общая мрачная тональность обоих снимков называется низким ключом. Почти любая фотография, снятая в низком ключе, выглядит загадочной и пугающей. И наоборот, **фигура 2.25** кажется светлой и открытой, точно так же как **фигуры 1.14** и **1.18**. Все эти фотографии сняты в высоком ключе. Высокий ключ производит обратный эффект, фотография в светлой тональности ощущается, как мягкая, добрая, нежная, легкая и т.п.

Когда мы имеем дело с тональностью, секрет заключается в осмыслении **доминирующего тона**, то есть тона, который преобладает на фотографии. Для светлой тональности характерны тона на 18% светлее серого (с уклоном к чистому белому цвету), на фотографиях в темной тональности доминируют тона на 18% темнее серого (смещающиеся в сторону чистого черного цвета). Если на фотографии

преобладает нейтральный серый тон, она полна меланхолии и грусти (**фигура 2.26**).

Независимо от того, в какой тональности, светлой или темной, сделан снимок, на нем должна присутствовать полная гамма тонов: от черного до белого. Без точки черного, фотография в светлой тональности выглядела бы передержанной. (В низком ключе все происходит с точностью до наоборот.) Без точки белого, фотография в темной тональности будет казаться недодержанной. Для того чтобы создать определенное настроение, тональность не обязательно должна быть однородной. Сочетание двух обширных областей разной тональности часто несет мощный эмоциональный посыл (**фигура 2.27**). Результат может получиться тревожащим или обнадеживающим (как свет в конце туннеля).

Эмоциональное восприятие такого изображения меняется по мере того, как наш взгляд скользит, переходя от



Фигура 2.27

светлой к темной тональности. Здесь благодаря композиции взгляд кружит по фотографии, и эмоциональный фон постоянно меняется, вызывая тревожное ощущение. В линейной композиции, когда глаз просто переходит от темного к яркому, следуя природной склонности избегать безвестности и темноты, результат был бы, скорее, обнадеживающим.

Первичные элементы дизайна

Линии и цвета рассматриваются как первичные элементы дизайна, поскольку без них невозможно представить себе изображение. Остальные эле-



Фигура 2.28

менты вторичны, поскольку их можно описать как совокупность цветов и линий.

По причине своей символической природы линии особенно полезны. Линии бывают плавными, ломаными, наклонными, обрывистыми, горизонтальными или вертикальными.

Плавные наклонные линии передают ощущение спокойствия, лени и постоянства, но также могут навевать скуку или мысли о монотонности. Линии, больше похожие на вертикальные, дышат вызовом, борьбой или надеждой. Четкие линии вызывают чувство надежности, но могут восприниматься и как грубые. Тонкие линии

провоцируют чувство беспокойства, хотя способны придать оттенок утонченности или шика.

Наш разум распознает элементы дизайна в изображении и подсознательно связывает их с определенными смысловыми элементами. В результате связанное сочетание элементов дизайна с семантикой изображения вызывает мощную реакцию (как с **фигурой 2.23**, которая, по мне, так кажется просто жуткой). Когда эти элементы дизайна конфликтуют между собой, фотография может получиться очень тревожащей (**фигура 2.24**). Склоненные под разными углами повторяющиеся линии дезориентируют, на этом снимке глазу негде отдохнуть.

Мощное воздействие может оказать умышленный диссонанс между смысловыми составляющими и элементами дизайна (**фигура 2.28**). Острые предметы (ломанные линии и острые углы), торчащие из песка (стабильная горизонтальная линия), наверняка почти у любого из нас вызовут чувство тревоги (которая ощущается еще острее на фоне пляжной идиллии). Также крайне выразительны удачные в композиционном плане фотографии с четкими, экспрессивными линейными элементами. Обратите внимание, какой напряженностью веет от **фигуры 2.29**, чем она главным образом обязана носу Буратино, направленному на Мальвину.

Фигура 2.29



Цвета тоже имеют символическое значение. Напомню, что они бывают теплыми или холодными. Пурпурный, синий и зеленый цвета считаются холодными (отсюда ощущение холодно-го, промозглого вечера на **фигуре 2.29**). Красный, оранжевый и желтый — это теплые цвета (**фигура 2.30**).

Вдобавок цвета бывают спокойными или агрессивными. Они могут передавать печаль, страсть, общественное положение и богатство. Эти символы, за некоторым исключением, понятны всем, всей человеческой цивилизации. Например, темно-красный цвет (особенно в сочетании с золотисто-желтым) в Западном полушарии является символом королевской власти. Ярко-красный цвет ассоциируется с опасностью, насилием, непокорностью и сексуальностью. Черный цвет означает скорбь, разрушение или смерть (однако у японцев смерть символизирует чистый белый цвет). Желтый цвет почти повсеместно ассоциируется с богатством, хотя в некоторых восточноевропейских странах он символизирует разлуку с любимым человеком.

Фигура 2.29 демонстрирует, как яркие цвета могут создавать неподдельно грустное настроение, несмотря на то что эта фотография — вопиющий фарс. Она служит примером контрапункта между цветовой гаммой и смысловым содержанием. Однако это не единственный путь для создания мощного визуального воздействия.

На **фигуре 2.30** преобладают красный и багровый цвета с выпуклыми золотистыми и черными акцентами. Все, что было сказано о возможных смысловых оттенках упомянутых цветов, справедливо для этой фотографии. Кроме того, в этой фотографии намеренно лимитировано количество используемых цветов. Ограниченная палитра усиливает ее эмоциональное содержание. Это результат использования известной особенности визуального восприятия: у простых визуальных форм более «ясное» послание.

Анализ живописи эпохи Возрождения показывает, что старые мастера, зная об этом феномене, широко применяли его в своей работе. Ограничение палитры в фотографии ничуть не менее эффективно. Трактую черно-белое изображение как частный случай ограничения палитры до тонального спектра одного цвета, легко понять, почему монохромные изображения способны вызывать столь мощный эмоциональный ответ.

Вторичные элементы дизайна
Очертания, формы, текстура и ритм — это комбинации линий, цветов и оттенков, то есть их можно рассматривать как производные первичных элементов дизайна. Не существует очертаний без линий, точно так же как не существует формы без контуров и наполняющего ее цвета. Формы, в свою очередь, позволяют показать текстуру, а повто-

ряющиеся текстуры и линии задают ритм.

Часто контуры и порождаемая ими форма обладают одним-единственным свойством: они передают общий смысл, не вдаваясь в детали. Помните раздел о сокрытии информации? Если вы желаете пойти по этому пути, контуры и формы — ваши лучшие друзья.

Глядя на **фигуру 2.27**, мы видим, что тень может быть эмоционально более наполненной, чем ясная визуализация того, что ее отбрасывает.

Когда мы имеем дело с такого рода тенью, то чем жестче ее очертания, тем они менее тревожны. Это потому, что благодаря четкому контуру тень становится более узнаваемой — порой

Фигура 2.30



до такой степени, что по ней без труда можно идентифицировать человека. Такое успешное опознавание обладателя тени создает в голове зрителя приятную иллюзию контроля над ситуацией. С другой стороны, когда тень расплывчата, труднее понять, кто там. Невозможность распознать человека мешает зрителю сделать верное заключение, что беспокоит и даже пугает его.

Крупные темные формы (тени или иные) тревожат, особенно когда они композиционно не сбалансированы (**фигура 2.24**). Обратите внимание, как сильно давит стена справа на все остальные фрагменты фотографии, создавая ощущение опасности.

Как известно, текстура отличается крайне мощным эмоциональным наполнением. Мы почти ощущаем текст-

туру, всего лишь глядя на нее. Если вы когда-нибудь падали с велосипеда, то от воспоминания об асфальтовой поверхности у вас побегут мурашки по спине.

Теперь припомните, как вы обхватили ствол дерева или дотронулись до осколков стекла. Понимаете, что я имею в виду?

Мягкие текстуры (**фигура 2.33**) тоже хорошо стимулируют тактильные воспоминания, но чаще вызывают приятные ассоциации.

Съемки тонких текстур необходимо вести в косых лучах (**фигура 2.32**). Однако для более грубых текстур, как кора или поверхность с множеством мелких выбоин, это не требуется (**фигура 2.31**).

Ряды повторяющихся похожих форм порождают ритм, который служит эффективным средством создания эмоционально наполненных изображений. **Фигура 2.24** показывает, какую тревогу могут спровоцировать несколько сталкивающихся ритмов. Ритмы могут быть и приятны для глаза. Если они довольно упорядочены, но не идеальны, и несколько ритмических структур «бьются» друг с другом, то смотрятся вполне симпатично.

Композиция тоже может быть осмыслена как элемент дизайна, и ее способность оказывать влияние на эмоции мы уже обсудили ранее.

Эффект от сознательного применения элементов дизайна меньше, чем

Фигура 2.31





Фигура 2.32

от интуитивной компоновки изображения. Эмоциональное восприятие мгновенное, но и очень хрупкое. Как только вы начинаете анализировать сцену, вместо того чтобы полагаться на чувства, то эмоции притупляются, и невозможно адекватно оценить, как может повлиять фотография на ваше настроение, следовательно, и на настроение зрителей. Безусловно, понимание того, как работают элементы дизайна, очень помогает планировать и компоновать фотографию, но снимать нужно, не задерживаясь слишком долго на минутных эффектах каждого элемента дизайна в отдельности.

Модуляция зрительного восприятия

Принимая во внимание важность роли субъективного восприятия, не удивительно, что фотография влияет на каждого человека по-разному. Более того, одна и та же фотография может оказывать совершенно разное эмоциональное воздействие или в изменившихся условиях раскрывать абсолютно противоположный смысл. Это совместный эффект двух факторов: эмоционального «заряда», который несет в себе изображение, и восприимчивости (эмоциональной уязвимости) зрителя.



Фигура 2.33

Восприимчивость зрителя к эмоциональным сигналам зависит от его характера, интеллекта и личных воспоминаний, имеющих отношение к семантике изображения, а также от уровня его внимательности в момент восприятия сигнала.

Как только эмоциональное послание достигает своей цели, оно создает настроение, которое либо поддерживает данное смысловое содержание (заставляя воспринимать его как более «обоснованное») или искажает семантическое восприятие, работая против него. С точки зрения роли элементов дизайна, с их помощью зрителя можно намеренно погрузить в определенное эмоциональное состояние для того, чтобы смысл изображения стал ему «ближе». Точно так же как в радиопередачах УКВ-диапазона, где информация модулирующей волны накладывается на несущую волну, смысл является носителем, обогащенным эмоциональ-

ной информацией, которая действует, как модулятор. Например, представьте, что вы купили билет на юмористическое шоу, прошли турникет билетера и направились к барной стойке чего-нибудь выпить — и вдруг обнаруживаете, что у вас стащили бумажник. Вы можете остаться и посмотреть шоу, но вряд ли шутки покажутся вам очень забавными. И наоборот, раскат грома, например, может значительно обострить ощущения, которые вы испытываете, смотря фильм ужасов.

Двойственность зрительного восприятия прекрасно используют кинематографисты. Вы когда-нибудь обращали внимание на то, как мелодия, от которой мог бы проснуться мертвый, внезапно обрывается в самый ужасный момент, или как прямо в преддверии судьбоносного поцелуя начинает играть нечто предельно романтическое? Эти приемы превратились в избитые клише, но они все еще работают!

И еще кое-что: вы когда-нибудь замечали, что подобные трюки лучше срабатывают ближе к концу фильма, чем в начале? Все потому, что ряд ненавязчивых раздражителей (инструментальная музыка, шумы) постепенно снижают порог эмоциональной уязвимости, а когда зритель уже в кондиции, ему подсовывают сюжет, выдержанный в подходящем эмоциональном ключе.

Вообразите, что вы стоите в библиотеке, спрятанной в потайном подвале заброшенного дома. Свечи

в бронзовых канделябрах, покрытых паутиной, отбрасывают мерцающий свет на кожаный переплет старинной книги. Вы открываете ее и перелистываете пожелтевшие страницы того, что оказывается первым изданием *Malleus Maleficarum* («Молот ведьм»). Вдруг вы слышите шаги у себя за спиной, хотя могли бы поклясться, что в доме никого нет... Поздравляю вас! Вы только что стали жертвой дешевого, но весьма эффективного фокуса.

Вот как это работает. Сначала создается напряженность. Потом вы испытываете потрясение от чего-то неожиданного. Другим примером подобного приема является телевизионное шоу, где за кадром звучит смех. Целители готовят свою аудиторию тем же способом. Они начинают с чтения писем от благодарных пациентов, которым они помогли излечиться от болезней, затем устраивают пару показательных актов исцеления, сменяющихся групповыми

Фигура 2.34





Фигура 2.35

сеансами. Между прочим, подобная чудодейственная сила часто благотворно воздействует на людей, нуждающихся в помощи психотерапевта.

Хороший психотерапевт, ловкий мошенник и талантливый кинорежиссер — все они преследуют разные цели. Однако достигают они их одним и тем же путем, состоящим из двух этапов: они манипулируют эмоциями пациента (жертвы, зрителя), погружая его в уязвимое, гиперчувствительное состояние, а потом бросают ему приманку.

Фотограф мало чем от них отличается. Фотографы не могут позволить себе роскошь потратить несколько часов или даже минут для того, чтобы

сенсibilизировать зрителя, но временной интервал между восприятием эмоционального и смыслового содержания изображения дает возможность воздействовать на последнее первым.

Чтобы понять, как это происходит, посмотрите на **фигуру 2.35**. Буквально через секунду вами овладеет тревожное настроение. Это произойдет еще до того, как вы осознаете, что же изображено на фотографии, потому что вы мгновенно попадаете под влияние темной тональности, высокого контраста и вызывающего беспокойство силуэта. Растущее чувство тревоги искажает восприятие смысловой части снимка, и обыденная сцена в метро удивительным образом порождает до-

вольно-таки неприятные ассоциации: безликая фигура Смерти с косой в руке словно ожидает, пока жертва закончит свой последний телефонный разговор. Кстати, обратите внимание, насколько зловещим кажется взгляд женщины на плакате. Она выглядит зловещей исключительно в контексте этой фотографии и исключительно потому, что ее лицо частично спрятано.

Путем комбинации элементов дизайна можно до тонкости отладить эмоциональное воздействие фотографии. Этого может быть достаточно для того, чтобы зритель отвлекся от буквального смысла изображения и увидел то, чего на нем нет. **Фигура 2.35** служит ярким примером смыслового искажения реальности.

Что вынуждает зрителя видеть то, чего нет? Подобное искажение смыслового восприятия объясняется подрывной деятельностью элементов дизайна. Зритель способен распознать модулирующие факторы и понять, какую роль они играют в создании настроения, но он не в состоянии объяснить, почему это происходит. Находясь в определенном настроении, он в большей степени склонен неверно интерпретировать даже очевидные смысловые ключи, тщательно расставленные фотографом.

Однако чаще всего в процессе понимания сюжета эмоции действуют, как фактор поддержки. На **фигуре 2.36** холодная цветовая гамма, слегка наклонные вертикали и текстура кожи,

вызывающая мысли о гниении, являются элементами дизайна. Выражение лица, направление взгляда и напряженная поза — это смысловые элементы. Смазанная тень играет как роль модулятора восприятия (она усиливает общее ощущение дискомфорта), так и смыслового элемента (без нее поведение девушки казалось бы безосновательным).

Элементы дизайна позволяют чрезвычайно эффективно манипулировать зрительным восприятием. Однако игра с сознанием зрителя не самоцель. Конечная цель заключается в том, чтобы ваша фотография произвела более сильное впечатление на зрителя, а не просто оставила у него чувство, что его одурачили. Вы же хотите, чтобы зрители вернулись, не так ли?

Фигура 2.36





Фигура 2.37

Правда, и только правда

Самый изящный способ лжи — это сказать правду так, чтобы она показалась неправдоподобной. По идее, фотография, как и разговорный язык, является всего лишь средством распространения и удержания информации. В нашем случае вроде бы никто ничего не скрывает. Тем не менее зритель испытает когнитивный диссонанс, потому что на фотографии происходит то, чего, по его мнению, не бывает или невозможно сфотографировать.

Лгать, говоря правду, легко. Просто сделайте снимок, в существование которого зритель откажется поверить. Обычно такое случается тогда, когда

фотография оказывается вещественным доказательством, опровергающим расхожее, но в основе своей неверное утверждение, что «увидеть — значит поверить».

Зачем желать, чтобы люди не верили вам, даже если вы говорите правду? Ответ прост: предъявить доказательства — отличный способ надолго вызвать чувство вины у тех, кто сомневался в вас. Начиная с этого момента вы заручитесь их верой навсегда. Особенно полезно говорить правду в жанровой фотографии, потому что убежденность в том, что снимок не постановочный, усиливает иллюзию (фигура 2.37).

Такой тип фотографии, разумеется, не ограничивается изображениями живых Чебурашек на лоне природы. Люди на улицах большого города предоставляют массу возможностей для, казалось бы, невозможных снимков. **Фигура 2.38** запоминается надолго по причине кажущейся обыденности невероятного метафорического соседства носа прохожего с пальцами ненастоящей девочки в витрине.

Жанровая фотография — это захватывающее по многим причинам занятие. Нужно без конца упражняться, чтобы превратить приземленный сюжет в нечто забавное, приводящее в замешательство или вызывающее беспокойство. Однако ошибкой было бы думать, что только подлинные, снятые в естественной обстановке



Фигура 2.38

уличные эпизоды могут лгать, говоря правду. Постановочные сценки, которые снимать значительно легче, сбивают зрителя с толку ничуть не хуже (**фигура 2.39**).

Фигура 2.39



Верное распознавание и использование визуальных клише могут привести к тому, что обычная сцена будет выглядеть, как триллер, шпионский фильм или почти все, что можно себе представить. Здесь очень важна ирония, вам нужно каким-то образом сообщить о том, что вы осознаете тривиальность примененного приема. Если

вам не удастся ясно дать это понять, зрители могут воспринять фотографию серьезно и подумать, что вы либо неоригинальны, либо плагиатор.

Галерея 2.1, небольшая подборка фотографий, снятых в московском метро, представляет собой вымышленную историю о жизни русской разведки. Каждая фотография изображает

Галерея 2.1





Фигура 2.40

сцену, которая в реальности не имеет ничего общего с насилием, обманом или чем-то еще, характерным для шпионажа. Однако сходство очевидно. Почему? Все благодаря правильному использованию визуальных клише. По причине тайной природы шпионской жизни, большинство людей знакомы с ней только по фильмам. Фотографии из этой подборки так же далеки от шпионской реальности, как кино, но *выглядят* словно шпионская жизнь, которая нами привычно воспринимается. Прелесть в том, что мы не считаем фильмы достоверным источником

информации, в то время как непостоянные фотографии кажутся намного правдоподобнее.

Здесь нет ни оплаченных актеров, ни массовки или осветительного оборудования. Большинство «героев» даже не подозревают о том, что на них направлена фотокамера. Как здесь не поверить? Вот почему уличный жанр кажется таким правдоподобным независимо от своего содержания.

Другой замечательный способ солгать, говоря правду, — это довести все до абсурда. Большинству из нас не нравится попадать в ситуацию, броса-

ющую вызов обычной логике, потому что развязку невозможно предугадать, а испытанные алгоритмы бесполезны. Следовательно, абсурдность представляет собой угрозу. Столкновение с абсурдом у многих вызывает отрицание, или обесценивание ситуации, потому что это помогает вновь обрести психологический комфорт. Смотреть на алогичную фотографию куда проще, чем сталкиваться с абсурдом в реальной жизни. Зритель понимает, что ненастоящий абсурд угрозы не несет, и ему кажется, что все под контролем. Разглядывание картинки становится сродни наблюдению за кормлением

аквариумных пираний — волнующе, но безвредно, а поэтому зрелищно. (Вспомните граждан Рима, болеющих за любимых гладиаторов на трибунах Колизея.)

Возможно, вам показалось, что делать «правдоподобные» постановочные фотографии легче, чем снимать уличный жанр. Может, это и так для человека, готового примириться с посредственным результатом, но для того чтобы создать нечто поистине незабываемое, требуется настоящая преданность делу. Подлинность **фигуры 2.40** неизменно вызывает сомнения, особенно у тех, кто знает, где находится

Фигура 2.41



Хабаровск. До тех пор, пока я не предлагаю им посмотреть необработанный файл в формате RAW (или пообщаться со свидетелями этого незабываемого события)!

Независимо от того, насколько невероятно или абсурдно это выглядит, удачный постановочный снимок побуждает усомниться в том, инсценирован ли он, или сделан в естественной обстановке. Интересно, что именно это сомнение занимает зрителя больше всего (**фигура 2.41**). Для достижения подобного эффекта нужно, чтобы люди, принимающие участие в съемке, вели себя в кадре безупречно. Когда они даже чуть-чуть переигрывают, фотография лишается налета реальности и выглядит просто подделкой.

Для тех, кто не является профессиональным актером, политиком или фотомodelью, нет ничего лучше, чем играть самих себя. Отбирая звезд для своего следующего постановочного шедевра, постарайтесь отметить их наиболее выразительные черты и подумайте, как их можно использовать. Если вы добьетесь того, что люди будут естественно вести себя в абсурдной ситуации, представляя все так, словно ничего странного не происходит, результат получится как минимум впечатляющим.

В частности, это справедливо для портретов или мистификаций, замаскированных под портреты. Если поведение героя (выражение лица, поза



Фигура 2.42

и манера преподносить себя) убедительно, это служит безусловным приглашением к ментальному диалогу. Внимание зрителя изначально приковано к тем фрагментам фотографии, которые являются лучшими источниками информации для подобной беседы, что изначально мешает ему обратить внимание на абсурдные подробности. Он заметит их позже (**фигура 2.42**).

Намек

Опытный политик никогда не идет на риск, не повязав страховочного конца. Обращаясь к толпе с пылкой речью, он всегда заручается возможностью сказать: «Вы меня, должно быть, не

поняли. Я имел в виду совсем не это». В фотографии мы делаем то же самое, подразумевая что-либо, вместо того чтобы прямо сослаться на это. Только посмотрите на **фигуру 2.43**, на которой безобидный парикмахер превращается в чудовище и психопата, хотя на фотографии нет ничего, что служило бы тому подтверждением. Тот факт, что зрителя дурачат, внушая ему мысль о том, что готовится нечто ужасное, не является результатом случайного стечения обстоятельств. Я намеренно добавил некоторые детали, сочетание которых может пониматься двояко, если они присутствуют в кадре вместе.

Открытые ножницы и ноги, обрезанные в результате жесткого кадрирования, подводят к тому, что вы интерпретируете выражения лиц героев фотографии, как хищника и жертвы. Здесь, чтобы не переусердствовать, нужно проявить ловкость и не договаривать до конца, что позволит честно посмотреть в глаза зрителя и спросить его: «Какой маньяк?», якобы испугавшись того, что совершенно безобидное фото может быть так нелепо интерпретировано. (В противном случае, один из вариантов прочтения истории окажется слишком очевидным, и вы останетесь без своего страховочного конца.)

Фигура 2.43





Фигура 2.44



Фигура 2.45

Фигура 2.44 еще коварнее, чем снимок с парикмахером. Хотя здесь не видно никакого оружия, сцена все равно выглядит зловеще. Лицо в зеркале наводит на мысль о том, что вечер главной героини с высокой вероятностью пойдет совсем не так, как она планировала. Сочетание выражений лиц подталкивает к тому, чтобы вы увидели в галстукe возможное орудие убийства, а не обычный аксессуар, который вот-вот наденет выходящий из уборной мужчина.

Два первых примера как будто намекают на то, что одно действующее лицо покушается на другое. На примере **фигуры 2.45** вы видите, что поведение одного-единственного человека тоже способно подсказать несколько возможных сценариев.

Девушка прячется за шторой? Ей необходимо быть поближе к окну? Она пытается не наступить на то, что находится на полу? И что она собирается делать потом? Отыскивая возможные ключи, зритель погружается в абсурдную мешанину, состоящую из фальшивой роскоши, странной сцены на телеэкране и выражения лица девушки.

Таким образом, чтобы использовать этот прием, нужно придумать сюжет с несколькими одинаково возможными концовками. Противоречивые намеки наверняка подведут зрителя к тому, что он обратит внимание только на те из них, которые подтвердят его собственную интерпретацию, и проигнори-

рует при этом все остальное. На выставках подобные фотографии обычно вызывают жаркие споры между людьми, бескомпромиссные точки зрения которых основаны на крошечной части предложенных их вниманию фактов.

Неприкрытая ложь

Показать нечто ложное не так просто, как кажется. Для этого требуется мужество, красноречие и отличная память. И все равно вас могут уличить в неправде. К чему такой риск? Если лгать с умом, то нет ничего более результативного. Можно ли это применить в фотографии? Без сомнения! Вот чтоб я так жил!...

Здесь стратегия заключается в том, чтобы предъявить такую очевидную и при этом занимательную фальсификацию, что она понравится жертве, которая сочтет ее забавной.

Фигура 2.46 представляет собой двусмысленный семейный портрет, где изображены любящие друг друга люди и их подруга-балерина. Ситуация определенно намекает на адюльтер. Да, это выглядит комично. Такое впечатление создается тем, что на этом снимке все доведено до крайности: выражения лиц, позы, одежда, дизайн интерьера и, безусловно, сама ситуация. Такого рода ложь не вызывает враждебности, она очевидна, следовательно, безобидна. Зрители видят в этой фотографии, скорее, попытку развлечь их, а не обмануть.

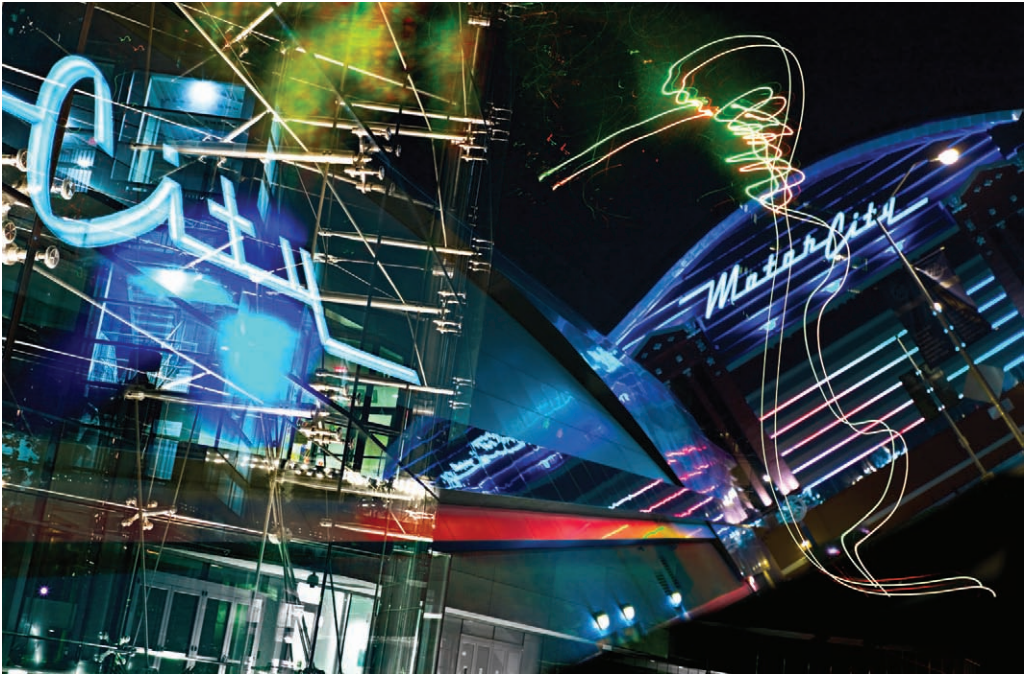


Фигура 2.46

Варианты подобного подхода широко используются в фотографии из области рекламы и моды. **Фигура 2.47** представляет собой снимок, сделанный для рекламной кампании табачной фирмы «Japan Tobacco International». Вы не видите на ней ничего, кроме детройтского казино «Motor City», но сочетание длинной экспозиции с отражениями и светотрафикой полностью изменяет реальность. Поскольку фотография отнюдь не задумывалась как изображение реального объекта, она не вызывает возмущения у зрителей.

Бесстыдное приукрашивание не чуждо и индустрии питания. Даже если фотографии муляжей встречают-

ся не так часто, как в прошлом веке, в основном пища для съемок готовится специально профессиональными фуд-стилистами. С этим все давно смирились, поскольку все понимают, что гамбургер на рекламном щите выглядит, как настоящий... только чуть лучше. Настоящий шеф-повар тоже придает блюду красивый вид, но для того чтобы сфотографировать пищу, она должна оставаться привлекательной довольно продолжительное время. Поэтому стилисты используют специальные приемы, благодаря которым еда на протяжении долгого времени выглядит аппетитной (даже если превращается в несъедобную).



Фигура 2.47



Фигура 2.48

Что, если вам нужно снять не просто пищу, а процесс ее приготовления? Всем известно, приготовление пищи — грязная работа, особенно когда нужно накормить много народа. Поэтому сфотографировать кухню ресторана в безупречном состоянии — не самая

удачная идея. Фотограф должен балансировать на грани чистоты и реальности (фигура 2.48), что далеко не самое честное занятие в мире.

Наш последний пример вопиющего фотообмана выгодно использует человеческую склонность к предположе-

ниям, которые легко подогнать к тому, что мы желаем увидеть (**фигура 2.49**). Более того, мы имеем свойство игнорировать факты, если они не соответствуют нашему уже сложившемуся представлению о предмете, и довольно легко отрицать нечто очевидное в пользу построения визуальной модели, доставляющей нам максимальное наслаждение.

Любой другой способ неприкрытой лжи опасен, потому что зритель может принять ее за чистую монету. Я не рекомендую прибегать к обману на фотографиях, претендуя на то, что вы сняли реальные события. Это может поставить как фотографа, так и героя снимка в положение, когда ему придется оправдываться, или даже может серьезно испортить ему жизнь.

Фигура 2.49





Фигура 2.50

Дальнейшие перспективы

Перечень обманных приемов, описанных в этой книге, разумеется, далеко не исчерпывающий. Обсуждать каждый возможный вариант, способный заморочить кому-либо голову, было бы просто непрактично, как если пытаться проанализировать каждый возможный ход в шахматах. К счастью, точно так же, как и в игре в шахматы, когда вы усвоите базовые принципы и обучитесь достаточному количеству стандартных комбинаций, вам останется только тренироваться для того,

чтобы стать новым Бобби Фишером. Верно? Неверно. Вы сможете скромно назвать себя Бобби Фишером, когда придумаете хотя бы одну собственную комбинацию. Тренировка азов необходимое, но недостаточное условие. Именно способность импровизировать отличает подлинного художника от умелого ремесленника. Если искусство обмана интересует вас по-настоящему, то прочитайте последнюю часть этой книги, и вы приблизитесь к нему еще на шаг.

Искусство фотообмана

«Искусство — самая прекрасная из всех иллюзий».

Клод Дебюсси



Фигура 3.1

Черный пояс в фотографии

Мастера карате говорят, что настоящее обучение этому чрезвычайно сложному искусству причинять противнику сильные неудобства начинается только после того, как вы получаете черный пояс. В этом отношении фотография очень похожа на карате: только осво-

ив приемы визуального взаимодействия (то есть то, как делать снимки, которые будут оказывать на людей предсказуемое воздействие), вы действительно будете готовы отправиться в более сложное путешествие, которое научит создавать изображения, позволяя другим людям поступать по-вашему.



Фигура 3.2



Фигура 3.3

Лицом к лицу

Портрет — самый распространенный вид фотографии. Практически для любого из живущих на нашей планете другие люди явно занимают второе место в хит-параде интересных объектов (разумеется, после них самих). Каждую минуту появляются миллионы новых портретов (постановочных и не очень).

В большинстве случаев портрет — это фотография только одного человека, изображающая в первую очередь его лицо. Однако портреты не просто передают уникальные черты лица. Каждый из них — это окно в душу человека, психологический диалог между художником и моделью, который раскрывает личность героя картины, обобщая его черты характера. В результате чего портрет перестает быть чьей-то визитной карточкой и превращается в произведение искусства.

ва, значимое не только для семьи и друзей.

Хороший портрет — это история, рассказанная через личность натурщика. Художники прошлого удивительно хорошо создавали такие истории. Общество высоко ценило портретистов как мастеров, владевших самым трудным видом изобразительного искусства. Однако к лучшему или нет, все изменила фотография.

Лучше, чем в жизни

Только однажды клиент потребовал от меня, чтобы на портрете он выглядел хуже, чем в реальной жизни. Это были особые обстоятельства, у которых были достаточные основания. Во всех других случаях мои клиенты недвусмысленно давали мне понять, что желают выглядеть как можно лучше. В подобной ситуации умение сделать

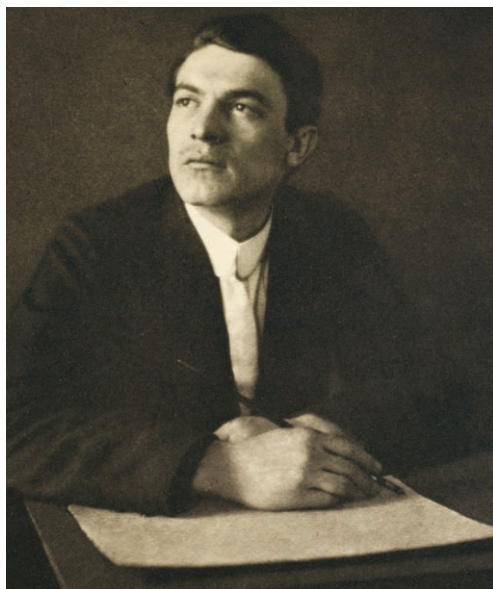
снимок, не требующий никакой доработки, — бесценно. Оно дает возможность клиентке не лукавить, рассказывая всем, что портрет не подвергался никакой ретуши, что на фотографии она выглядит именно так, как выглядела тогда.

Благодаря совместным усилиям фотографа, стилиста и гримера, модели подвергаются любопытным трансформациям. **Фигуры 3.2 и 3.3** — снимки одной и той же женщины. **Фигура 3.2** — результат шестичасовых мучений с макияжем и нескольких перемен прически и одежды. **Фигура 3.3** — практически моментальный снимок, сделанный, когда заказчица впервые зашла в студию за несколько дней до съемки портрета.

Настоящая ценность портрета такого рода демонстрирует клиенту, как прекрасно он или она могут выглядеть в жизни, и многих такое напоминание подталкивает к тому, чтобы изменить представление о самом себе. Нам от природы свойственно переоценивать собственные достижения и умалять роль других людей, то есть в сознании заказчика портрет превращается в бесспорное описание его истинного «я».

Важно, что именно благодаря убеждающей природе фотографии фото-портрет берет верх над живописным портретом.

Если говорить о живописи, то первые фотопортреты (сделанные так называемыми фотографами-пикторали-



Фигура 3.4
Фотография Шериллы Шеллы,
около 1911 г. В открытом доступе.

стами, **фигура 3.4**) напоминают произведения, написанные художниками эпохи Ренессанса. Однако эти достоверные и оригинальные произведения не являются образцами репродукционного китча или плагиата.

Первые фотографии-портретисты не копировали классических художников, большинство из них *были* успешными художниками (Надар, Дэвид Октавиус Хилл, Оскар Рейландер), профессиональными живописцами (Генри Пич Робинсон) или, по крайней мере, талантливыми художниками-любителями (Джулия Маргерит Кэмерон). Некоторые из них занялись фотографией, чтобы попробовать этот захватывающий вид искусства, другие уви-

дели в ней возможность неплохо зарабатывать. Вне зависимости от мотивов, все они привнесли в фотографию свое художественное видение и отточенные технические навыки.

В действительности, начав вслед за Генри Фоксом Тальботом применять калотипию (фотографический процесс, основанный на использовании бумаги, пропитанной йодистым серебром), пикторалисты придумали множество способов послесъемочной обработки материала, такие как комбинированная печать, монтаж и гумбихроматная текстурированная печать (процесс, основанный на способности хромированных коллоидов задубливаться под действием ультрафиолетовых лучей). Они также разработали некоторые оптические эффекты, достигаемые с помощью камеры, например, эффекты мягко рисующей оптики, снимая через ткань, целлофан, вазелин и т.д. Следовательно, их труд нельзя рассматривать, как имитацию живописи. Это именно живопись, но с помощью других технических средств.

Кроме того, первые фотографы-портретисты поняли, что, несмотря на явное визуальное сходство и унаследованные традиции, живопись и фотография — самостоятельные виды искусства, и это с особой очевидностью проявляется в портрете. Все это также объясняется тем, что съемка включает в себя момент, который неподконтролен фотографу независимо

от степени его готовности. Даже если продумана постановка света, интересна композиция, а герои с прекрасным макияжем великолепно одеты, на то, что происходит с момента нажатия на кнопку до закрытия шторок затвора, фотограф не в состоянии повлиять. При короткой выдержке (менее полсекунды) все протекает так быстро, что невозможно заметить нюансов изображаемого события, не говоря уже о том, чтобы что-то изменить. В отличие от картины, где контролируется каждый мазок, фотографию можно увидеть только после того, как она будет сделана. Что особенного в этом моменте? Он спонтанен, а в любом другом виде искусства такое невозможно.

На примере **фигуры 3.5** можно понять, как воспринимается «реальный» портрет, использующий момент спонтанности, несмотря на свою очевидно статичную природу. Девушка выглядит хрупкой, почти уязвимой, словно в этот самый момент она понимает, что вы видите больше, чем она намеревалась продемонстрировать. Как будто бы с нее сняли маску... Вот именно, *маску*.

Можно смело предположить, что все, за исключением новорожденных, носят маски. Сначала она тонкая и почти прозрачная, с возрастом она становится все толще и плотнее. Эта маска состоит из социальных норм, комплексов, предрассудков и неверных представлений, которые мы накапливаем



Фигура 3.5

на протяжении жизни. Самая плотная ее часть заключает в себе то, как мы хотим выглядеть в глазах окружающих.

Фотографы-портретисты регулярно сталкиваются с проблемой, когда пытаются заглянуть под маску. По мнению Филиппа Халсмана, одного из самых авторитетных фотографов-портретистов XX века, большинство людей стыдятся фотоаппарата из-за неуверенности в себе. Самое лучшее оборудование и освещение не помогут, если фотографу не удастся заставить их сбросить маску и раскрыть глубоко спрятанный под ней характер. Говоря так, Халсман имеет в виду «обычных» людей. Еще сложнее, когда

вы имеете дело с актерами и политиками, которые точно знают, как сыграть роль, такую же далекую от реальности, как испуганное лицо и неуклюжая поза того, кто впервые стоит перед камерой.

В свете вышесказанного становится ясно, почему пулеметный стиль портретной фотографии редко приводит к хорошему результату. Модель может сбросить маску всего на долю секунды за фотосессию продолжительностью час или два. Если фотограф будет щелкать без устали и сделает миллион снимков, он может упустить этот момент (особенно глядя в зеркальную камеру с видоискателем, который

затемняется всякий раз, когда срабатывает затвор). Еще хуже обстоит дело со студийными импульсными источниками, эти мощные вспышки ослепляют, а их хлопки сильно отвлекают. Имеет смысл подвести модель к тому, чтобы она сбросила маску, а потом в нужный момент сделать несколько снимков.

Способов добиться этого немного, и ни один из них не универсален, или дает возможность сбросить с модели маску больше чем на несколько секунд. Обычно у вас нет и секунды, поэтому нужно быть очень внимательным и начинать снимать при первых же признаках того, что модель слегка отвлеклась.

Подрыв самоконтроля

Выжать искренность — таким был любимый прием фотографов далекого прошлого. Они заставляли модель сидеть неподвижно под предлогом длинной выдержки. Затвор действительно приходилось держать открытым от 20 до 30 секунд для получения правильной экспозиции на тогдашних малочувствительных фотографических эмульсиях. Сначала модель непроизвольно удерживала маску. Так продолжалось до тех пор, пока потребность мигнуть или почесать нос не становилась настолько сильной, что внимание переключалось с желания выглядеть определенным образом на попытку не шевельнуться. В результате самоконтроль модели снижался, маска становилась подвижной, и шанс уловить ис-

креннее выражение лица значительно возрастал. Теперь этот прием встречается редко, но отнюдь не устарел.

У девушки на **фигуре 3.6** хватило терпения на 2 секунды, то есть на четверть 8-секундного экспонирования. Изображение, переданное за 2 секунды, прозрачно (по сравнению с результатом оставшихся 6 секунд экспонирования), поэтому оно невидимо. Вместо этого мы видим выражение лица прилежной девушки, старающейся не испортить свой портрет.

Подход Халсмана

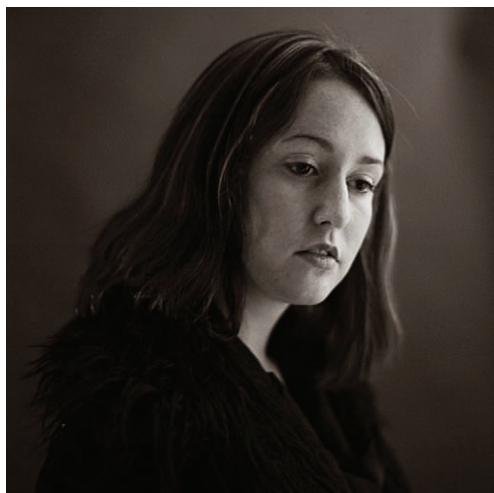
В фотографию *Дали Атомикус* (**фигура 3.6**) Филипп Халсман вложил свое великолепное чувство юмора и техническое мастерство, но как один из лучших портретистов он получил признание даже за рамками мира сюрреализма. В 1950 году Халсман снимал группу комиков из американской телерадиовещательной компании NBC. Некоторые из них подпрыгивали во время съемки, и Халсман обратил внимание на необычную искренность их веселья. Он решил попросить кого-нибудь из обычных людей попрыгать перед камерой, и результаты очень обнадежили его. В мгновение ока все с готовностью принимались прыгать по его команде. Будучи первостатейным шутником, Халсман придал своему неординарному подходу некоторую законность, подведя под него несуществующую теорию под названием «прыжкопология»

(от английского *jumpology* — наука о прыжках). Однако благодаря своему мастерству Халсману удалось сфотографировать целую серию выдающихся портретов, якобы подтверждавших его теорию.

Безусловно, Халсман понимал, что все не ограничивается одними только прыжками. Можно извлечь из человека его истинное «я», заставив его раскрыться в физической активности или застав врасплох. Абсолютно ничто не мешает вам использовать собственный вариант метода Халсмана, возможно, чуть более изящный.

Прием Аведона

Ричард Аведон был рекламным фотографом, сделавшим незабываемый вклад в художественную фотографию как портретист. Большинство его портретов намеренно незатейливы: белый фон и минимальный реквизит. Однако, вопреки своему минималистскому виду, они весьма изысканны. Эти работы вызывают желание вернуться и смотреть на них снова и снова. Как ему это удавалось? Я не мог найти ответа до тех пор, пока не увидел документальный фильм об Анри Картье-Брессоне. Представлял фильм Ричард Аведон, и он был настолько захватывающим оратором, что казалось, будто мы ведем диалог, хотя говорил только он один. У меня было чувство, что он способен вести серьезную беседу даже с покойником или со статуей. Глядя



Фигура 3.6 Фотография Филиппа Халсмана, 1948 г. В открытом доступе



Фигура 3.7. Фотография Ричарда Аведона. В открытом доступе

с экрана, он вел себя так, словно был заинтересован именно во мне!

Теперь представьте себя на месте человека, которому повезло быть сфотографированным Аведоном. Вас проводят в огромный пустой павильон с белыми стенами и осветительным оборудованием громадных размеров.



Фигура 3.8

Вам неуютно и, может быть, даже чуточку страшно. Вам невыносимо хочется поговорить с кем-нибудь живым и добрым. Именно в этот момент (обычно Аведон доводил модель до готовности в течение двадцати минут или более) врывается взъерошенный владелец этого заведения и начинает активно демонстрировать вам свои дружеские чувства. Как не ответить

ему взаимностью? Через несколько секунд вы уже не замечаете белых стен и громоздких софтбоксов и не обращаете внимания на камеру. Вы безмерно благодарны фотографу за его дружеское отношение и неподдельный интерес к вашей персоне. Подсознательно вам хочется что-нибудь сделать для него, и вы это делаете. Результат? Портрет, достойный музея!

Игра на струнах души

Избавиться от маски можно, затронув тему, волнующую ее владельца. Обычный человек не может сосредоточиться на нескольких задачах одновременно. Если вам удастся заинтересовать чем-либо свою модель, все остальное (в том числе маска) становится неважным, по крайней мере, на некоторое время. Этот метод довольно надежен, особенно если вы снимаете там, где модель чувствует себя уверенно и спокойно. Обнажить внутреннее «я» можно за разговором или невербальным способом. Дайте музыканту инструмент, и вскоре его пальцы забегают по струнам (**фигура 3.8**). Спросите молодую мать о ее ребенке, и она забудет обо всем остальном. В каждом можно найти что-то, отчего у него заискрятся глаза, просто нужно верно выбрать тему и проявить искренний интерес к тому, о чем говорит собеседник. Вдохновленный вашим вниманием рассказчик вообще забудет о камере и, в зависимости от темы, может вести себя довольно эмоционально. Это отражает личность модели — именно то, что интересует вас, как фотографа-портретиста.

Импровизация

Не ограничивайтесь приемами срывания маски, описанными здесь. Каждый фотограф придумывает разные способы, соответствующие своему стилю, и вам нужно найти такой способ, который максимально использует ваши

сильные стороны. Помните, следует вести себя так, чтобы отвлечь внимание зрителя от самой съемки и побудить его к тому, чтобы он раскрыл свое истинное лицо. Это работает даже с такими опытными моделями, как профессиональные музыканты и танцоры (**фигуры 3.9 и 3.10**).

(Люди по-разному носят свои маски. Некоторые уверены и раскованны перед камерой. С такими моделями, естественно, работать сравнительно легко. Другие, более замкнутые по своей природе, испытывают страх, что объектив может увидеть больше, чем они готовы представить на суд зрителя. Такой тип людей намного сложнее: они либо неестественно куражатся перед камерой, либо закрываются, полностью уходя от общения. Любой из вариантов успеху фотографа не способствует.)

Для того чтобы снять хороший портрет, необходимо знать, с кем вы имеете дело. К счастью, внимательно наблюдая за поведением человека в процессе общения, довольно легко предсказать, как он будет вести себя перед объективом, и выбрать верный способ сорвать с него маску.

Стоит также упомянуть о том, что фотографии часто становятся жертвами обмана, пытаясь понять, *кем является этот человек*, вместо того чтобы понять, *как он себя ведет*. Предположения, основанные на профессии, этнической принадлежности,



Фигура 3.9

социально-экономическом положении и даже возрасте, приводят к использованию визуальных и поведенческих клише. В эту ловушку попасть довольно просто, люди сами часто полагают, что такие стереотипы отражают поведенческие шаблоны, характерные для их положения. Например, офицер выглядит «по-военному». Однако, показав, что он дисциплинирован или аккуратен, вы ничего не расскажете о его честности, жадности или храбрости. Предположение о том, что он храбрый только потому, что так должно быть, склоняет фотографа к использованию визуальных средств описания отважного человека: соответствующие поза,



Фигура 3.10

выражение лица, ракурс, даже освещение. Однако что, если он и не храбров все?

Разрушение поведенческих стереотипов помогает раскрыть настоящую природу модели, и спонтанность здесь служит секретным оружием фотографа. Все способы «срывания маски» объединяет одна общая черта: они принуждают модель к спонтанному действию. Спонтанность и есть та самая причина, из-за которой фотография кажется «живой». Она заманивает зрителей и побуждает их к заполнению смысловых пробелов. Например, человек на **фигуре 3.10**, с некоторой долей здорового скептицизма, может казаться-

ся умным, загадочным, созерцательным. Мы ощущаем все это, даже если почти ничего не видно. Дымка на его лице усиливает ощущение загадочности. (Эту «дымку» всегда ошибочно принимают за сигаретный дым, на самом деле, объектив был умышленно прикрыт винным бокалом.)



Фигура 3.11

Что ускользает от взгляда?

Даже самый лучший актер или политик не способен всегда полностью скрывать свои чувства. Однако чаще всего подобная уязвимость невидима для невооруженного глаза. Инерция человеческого зрения (которая, между прочим, позволяет нам наслаждаться кинематографом) не дает нам возможности

видеть события, продолжающиеся менее $1/25$ доли секунды. Именно поэтому легчайшие мгновенные перемены в выражении лица остаются незамеченными. Мы не в состоянии их увидеть, но зато мы способны предугадать ожидаемую эмоциональную реакцию

Фигура 3.12



на отдельные слова и интуитивно нажать на кнопку спуска. По мере того, как вы набираетесь опыта, интуиция обостряется, и съемка становится более спонтанной, не требующей постоянного осмысления.

Сделанные неожиданно портреты нередко более откровенны и интересны, чем те, что сняты под строгим контролем фотографа. Тем не менее контроль необходим, но совершенно в другом смысле: его цель не в том, чтобы предотвращать что-либо или принуждать для достижения определенного результата. Вместо того чтобы тратить силы, пытаясь бороться с океанским приливом, гораздо эффективнее создать ситуацию, которая будет развиваться желаемым образом. Это проще, чем может показаться на первый взгляд. В реальности почти невозможно добиться от человека, чтобы он в неестественной ситуации вел себя естественно.

Когда вы снимаете, тот факт, что вам не приходится долго поддерживать у модели определенное эмоциональное состояние, облегчает задачу. Вполне достаточно одного мгновения, и все, что от вас требуется, это не упустить его (фигура 3.12).

Фотографический театр

Понимание того, что фотография способна создавать иллюзию реальности, имеет критическое значение для портрета. Именно это отличает истинных

мастеров портрета от ранних фотографов-портретистов. Навык манипулирования реальностью позволяет освободиться от традиционных концептуальных подходов. Это *возможно*, потому что зритель склонен принимать спорные детали изображения, если они переплетаются с теми, которые действительно не вызывают сомнений. Разумеется, принятие иллюзии не превращает ее в реальность, просто зритель становится более открыт к навязываемой ему мистификации.

Большая часть фотографий, исключая настоящую фотожурналистику, так называемую жанровую фотографию и в некоторой степени дневники путешествий, являются постановочными. Естественно, когда вы имитируете сцену, ее взаимоотношения с реальностью весьма спорны. Чаще всего намерение фотографа заключается в том, чтобы создать фотографию, изображающую настоящую жизнь. Однако сделать снимок «реалистичным» не означает, что ситуация, которую вы снимаете, имела место в действительности. Глядя на фотографию, изображающую людей, зритель оценивает, *могла ли* сложиться подобная ситуация, и, если да, то кажется ли поведение героев искренним или надуманным.

Следовательно, чтобы постановочная съемка имела успех, человек (или люди) на ней должен добровольно следовать вашему плану, а не своему собственному. Это предельно важно,



Фигура 3.13

так как, даже при самой надуманной постановке, фотографии поверят с намного большей вероятностью, если люди на ней будут вести себя естественно.

Дирижеры и провокаторы

Существует множество способов снять постановочное фото. У меня есть два любимых подхода (принципиально отличающихся в методах управления поведением каждого персонажа).

Одна стратегия заключается в том, чтобы действовать, как дирижер оркестра. Фотограф должен обращать внимание на все, что происходит на площад-

ке, давать ясные указания и идеально хронометрировать события, время от времени корректируя происходящее. Примером подобного подхода служит **фигура 3.13**, которая представляет собой насмешку над тем, что мы обычно видим в журналах моды.

Понятно, что она постановочная, хотя все, начиная с манеры вести себя главной героини и заканчивая реакцией собаки, кажется спонтанным и неподдельным. Это было нелегко. Все участники сцены (за исключением, разумеется, собаки) точно знали, что они должны делать на месте съемки. «Экспозиционистке» приходилось

щелкать пальцами каждый раз, когда она распахивала полы пальто для того, чтобы привлечь внимание собаки. Собака нервничала и не хотела подчиняться, но настоящая проблема была не в этом. Намного сложнее было добиться от модели, чтобы она вела себя, как истинная извращенка. Понимая комичность ситуации, она беспрестанно хохотала. Чтобы сбить ее с толку, именно в тот момент, когда она начала распахивать пальто, я сказал противным голосом: «Ты все делаешь неправильно!» Затем я мгновенно спустил затвор. Ее первой реакцией была обида, что вылилось в нужные для данной фотографии выражение лица и жесты.

Оказывается, люди делятся на две категории в зависимости от того, как они воспринимают чужие указания. Те, у кого доминирует левое полушарие мозга, как правило, спокойнее относятся к таким указаниям, как: «Пожалуйста, встань прямо, слегка подними подбородок и по моей команде распахни правую полу пальто, одновременно щелкнув пальцами». Те, у кого доминирует правое полушарие, обычно относятся к указаниям иначе, вы наскучите им, не дойдя и до половины своей речи. Вероятно, они лучше реагируют на что-нибудь вроде «Ты просто дразнишь собачку, но представь также, что это мужчина, который тебе не слишком нравится. Если ты щелкнешь пальцами, она посмотрит на тебя. Теперь на мой счет...»



Фигура 3.14

У этой модели явно доминировало правое полушарие, поэтому давать ей подробные инструкции было нецелесообразно. Попытки успокоить ее мудрыми советами тоже не сработали бы. Поэтому, для того чтобы изменить ее поведение, не было лучшего способа, чем воззвать к ее эмоциональной природе.

Мне было ясно, что она крайне чувствительна к любого рода несправедливости, в частности, направленной против нее, и я подозревал, что она оскорбится и невольно это покажет. Именно так и случилось.

Вторая стратегия отличается от первой, вместо того чтобы выстраивать ситуацию, вы пытаетесь спровоцировать ее. Этого можно добиться, создав

условия, при которых действие просто обязано возникнуть. Например, можно намеренно дать неверное указание или расставить какую-нибудь ловушку — и вы уже в ожидании того, что неизбежно случится.

На **фигуре 3.14** вы видите двух настоящих пожарных Детройтской муниципальной службы. Оба они обладают великолепным чувством юмора, поэтому я понимал, что они оценят шутку. Когда мы готовились к съемке портрета, я попросил женщину взять флейту, стоять неподвижно и смотреть искоса. Идея заключалась в том, чтобы она не могла видеть, что делает партнер. Не произнося слово «топор», я сказал ему: «Возьми вот ту штуковину, тогда я смогу настроить баланс белого». Они

поняли, что я собирался сделать, лишь когда студийные вспышки меня разоблачили, только было уже поздно. Эмоции преходящи, но фотография вечна. (Разумеется, мы сняли другой кадр для пожарной службы, на нем выражение их лиц было более традиционным, и без всякого смертоносного оружия.) Безусловно, я мог бы попросту объяснить, чего хочу, и они бы с удовольствием подыграли, но слишком старались бы помочь, отчего снимок, вероятнее всего, был бы испорчен.

У этого приема намного больше применений, чем розыгрыши с друзьями. Когда вы стремитесь к искренней эмоции, нет способа надежнее того, чтобы модель испытала ее. **Фигура 3.15** была снята, как фотоиллюстрация для

Фигура 3.15



статьи, продвигающей морские парусные гонки. Без сомнений, было бы значительно эффективнее использовать рукоятку лебедки, но физически это было бы намного легче. В результате выражение лица получилось бы не столь динамичным. Поэтому мы спрятали рукоятку...

Фигура 3.16 служит примером сочетания обеих стратегий. Поскольку ездить на велосипеде по людной пешеходной улице на самом деле не стоит, я решил прибегнуть к фальсификации. Ассистент держит велосипед слегка под углом, а ноги модели стоят на педалях. По моей команде ассистент отпускает велосипед, а девушке дано указание — не снимать левую ногу с педали до самого последнего момента. Люди на улице не подозревали о своем участии в съемке, хотя я понимал, что наша суета неизбежно привлечет внимание. Мы сделали полдюжины снимков с разными пешеходами, попадавшими в кадр. Мы добились того, что наша модель демонстрирует одновременно испуг и восторг, запечатлели забавное взаимодействие между мамой и сыном и согласованный по цветам сюжет о пагубном воздействии сладких газированных напитков.

Биг-бэнд

Делать групповой снимок почти то же самое, что пасти стаю котов. Единственный способ заставить кошек отка-заться от их собственного плана (по-

верьте, у каждой кошки есть свой план) заключается в том, чтобы предложить им что-нибудь интересное и отвечающее вашим потребностям. При этом нужно убедиться, что герои ведут себя согласно новому плану, не мешая друг другу. Для этого вам придется приложить чуть больше усилий, чем просто убедиться в том, что у всех открыты глаза (**фигура 3.17**).

Нужно разместить всех так, чтобы каждый привлекал к себе столько зрительского внимания, сколько требуется для того, чтобы фотография была идеально сбалансированной, оставаясь содержательной и не навевая при этом скуку. Нужно увлечь зрителя, чтобы он не только задержал на фотографии взгляд, но и соответствующим образом распределил свое внимание по всему изображению. В этом огромную помощь вам окажет то, что вы узнали ранее о ширмах и дымовых завесах. Все, что от вас требуется, это создать паутину из силовых линий, как реальных, так и воображаемых, которые проведут взгляд зрителя по всем поворотам фотолабиринта (**фигура 3.18**). Для этого необходимо, чтобы каждый человек на снимке принял определенную позу и смотрел в заданном направлении с характерным выражением лица и соответствующими жестами. Пытаться объяснить каждому свои намерения в такой ситуации — непосильная задача. К счастью, в этом нет необходимости. Достаточно следовать



Фигура 3.16



Фигура 3.17

нескольким правилам, комбинация которых обеспечивает отличный результат (фигура 3.19).

Необходимый уровень осведомленности. Русский полководец граф Александр Суворов обычно говорил, что каждый солдат должен знать свой маневр, и никто кроме него. То же самое справедливо и здесь: скажите каждому участнику, что он должен делать, но не распространяйтесь слишком подробно. Излишние подробности всех запутают и осложнят вам работу, особенно если кому-нибудь захочется «помочь» вам своими подсказками. Лучше попытайтесь создать атмосферу, которая сплотит группу.

«Together We Stand, Divided We Fall» («Вместе мы сила, по отдель-

сти мы ничто»), — так поет Роджер Уотерс. Неважно, как вы инструктируете моделей, по отдельности или вместе, их должна сплачивать общая цель. Есть одно эмоциональное поведение, которое легко спровоцировать, — это коллективное озорство. Большинство людей не откажутся совершить что-то выходящее за рамки привычных норм, если их не поймают, и никому не будет больно. В вашей власти предоставить им такую возможность.

Валять дурака ради всеобщего блага. Планирование ситуации похоже на детскую игру, участники которой сообща выдумывают всякие безобразия. Сделайте из чужаков своих союзников, а потом превратите их в сообщников. У них будет веская причина вести себя,

Фигура 3.18





Фигура 3.19

как школьники младших классов, — так было нужно для фотографии! Конечно, в другой ситуации они бы себе такого не позволили, но ведь здесь это нужно ради искусства. (Конечно, не говорите им этого, иначе они почувствуют, что ими манипулируют.) Просто повеселитесь вместе с ними, и все произойдет само собой.

Согласованная игра. Что, если вам действительно нужно, чтобы все улыбались с открытыми глазами? Подчас такая фотография необходима для того, чтобы завоевать любовь и уважение дальних родственников, пришедших на семейное торжество, или даже оплатить счет за коммунальные услуги,

если вы зарабатываете на жизнь фотографией. Итак, когда вам абсолютно необходимо сделать нечто подобное, не просите никого улыбаться.

Если вы это сделаете, люди не откажут, но, поверьте, такие улыбки вам не нужны. Лучше просто заставьте их улыбнуться, например, попросив их сделать строгое лицо, поскольку это очень серьезное дело, и смеяться совершенно ни к чему. Кое-кто попадет на удочку, но большинство искренне улыбнется, что создаст приятное настроение.

Вероятно, мне следовало бы подчеркнуть, что все лица должны быть хорошо видны, а самых стройных

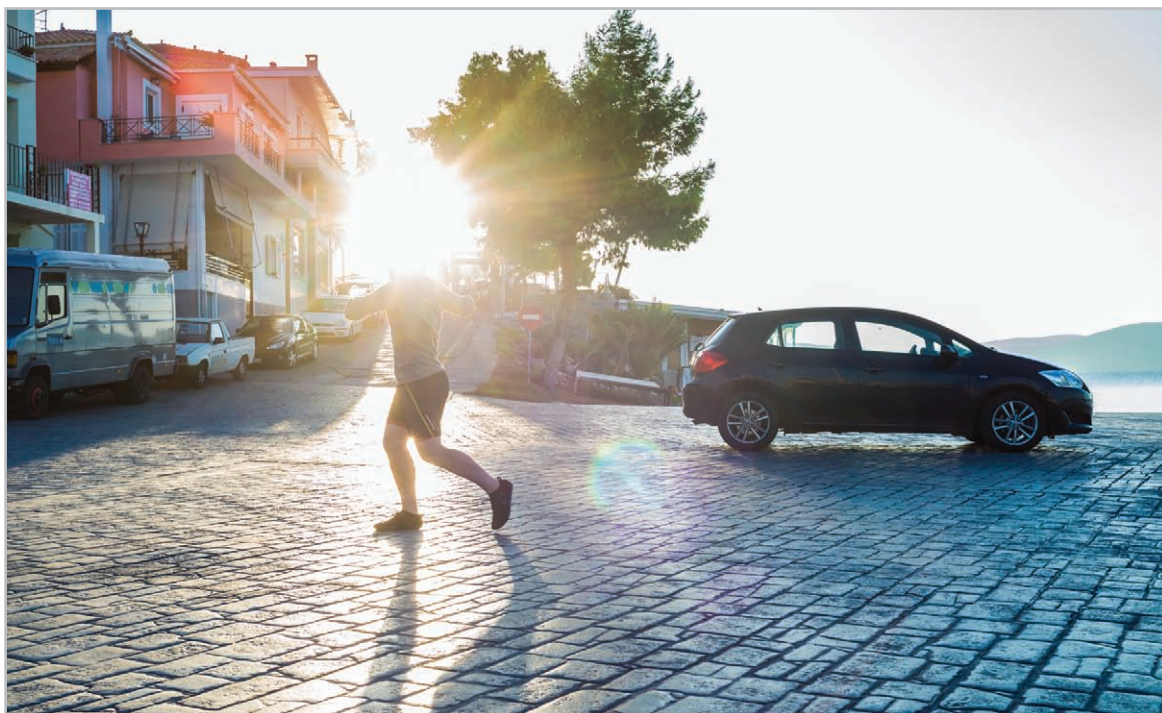
людей нужно разместить по бокам, особенно если вы пользуетесь широкоугольным объективом. Кроме того, у всех в глазах должны играть блики. Самый простой способ добиться этого — сделать одноплановый снимок. Поясните, что каждый должен видеть камеру, иначе камера не увидит его, и что каждый должен видеть заполняющий свет или рефлектор, стоящий неподалеку от вас. (Нет необходимости вдаваться в подробности по поводу бликов, люди подумают, что вы морочите им голову или страдаете от обсессивно-компульсивного расстройства.) Если вам удастся добиться всеобщего понимания и вы будете выполнять эти простые требования, все будут видны

даже при самом сложном, многоплановом композиционном решении (**фигура 3.20**).

Фотографический театр — занятие уже само по себе сложное и интересное, однако, как бы странно это ни казалось, я воспринимаю его как этап на пути к жанровой и репортажной фотографии. Постановочная фотография дает возможность изучить наилучшие способы компоновки, понять связи между смысловыми элементами, расставить семантические якоря и вплести в ее ткань символы. Она освобождает от всего, что мешает сосредоточиться на решающем моменте, перед которым так преклонялся Анри Картье-Брессон, гуру жанровой съемки.

Фигура 3.20





Фигура 3.21

Глазами мухи

Жанровая фотография — иллюзия в высшей степени. Хороший жанровый снимок всегда метафоричен. Она заставляет зрителя увидеть то, чего нет, или даже не верить своим глазам, но при этом поверить вам (фигура 3.21). Иногда она бывает сюрреалистичной, абсурдной или ироничной, но ни в коем случае не буквальной. (Документальное подтверждение реальности — совсем другое дело, оставим его фотожурналистам и судмедэкспертам.) Хотя хорошая уличная фотография так же далека от реальности, как волшеб-

ная сказка. Тот факт, что жанровая съемка *не* является запланированной, не оставляет зрителю другого выбора, кроме как поверить в нее. Постановка и режиссура недопустимы. Для того чтобы исказить реальность, не вмешиваясь в нее, вам придется прибегать ко всем средствам обмана, о которых мы говорили в предыдущих главах.

Если вы еще никогда не снимали жанр, но хотите понять, что это такое, попробуйте сфотографировать косяк аквариумных рыбок, не привлекая их внимания. Сначала кажется, что это

легко (рыбкам некуда деться, и вы вольны снимать, сколько пожелаете.) Однако очень скоро вы поймете, как непросто сделать снимок, который не ограничится одним лишь количественным перечнем рыбок. Даже если они не двигаются, то обычно находятся не там, где вам хотелось бы. Тем не менее, нет ничего невозможного. Жанровая фотография — это игра по правилам, и знание этих правил поможет вам понять, что искать, чего избегать, и какими навыками необходимо овладеть.

Затеряться в толпе

Первое правило жанровой фотографии гласит, что нужно убедиться в том, что объект вашей съемки — это действительно реальность, а не ее реакция на ваше присутствие в ней. (Вы должны раствориться, стать неважным и незаметным.) Прося разрешения, вы разрушаете сам замысел, ваше присутствие будет замечено и превратится в часть того, что вы снимаете. Лучше постараться исчезнуть со сцены, стать мухой на стене. Не кажется ли вам, что сказать это легче, чем сделать? Не волнуйтесь.

Как говорил Эдгар Аллан По, труднее всего заметить то, что спрятано на самом видном месте. Выйдя с камерой на улицу, вы, естественно, думаете, что все собираются поймать вас с поличным. Это не так. Люди одеваются и выходят из дома по своим собственным делам, а не для того, чтобы следить за

вами (если только за вашу голову не объявлена щедрая награда). Если вы не совершили ничего особенного для привлечения их внимания, вам нечего бояться людей. Даже если вы нелепо одеты, вопите и размахиваете руками, вас, возможно, заметит горстка людей, но их жизненные цели все равно будут далеки от того, чтобы заниматься вашим разоблачением. Однако если вы постараетесь затеряться в толпе, это значительно повысит ваши шансы на удачную фотографию.

Одежда. Можно одеться как все, но наряд, состоящий из нескольких расстегнутых слоев поношенной и выцветшей одежды защитит вас от взглядов намного лучше. Если вы находитесь в людном месте, взгляд прохожего, скорее, остановится на том, что привлекает больше внимания. Наденьте удобные туфли, в которых не натрете мозолей, и оденьтесь по погоде.

Оборудование. Самые лучшие жанровые снимки делают нормальным или умеренно широкоугольным (до 28 мм) объективом. Длиннофокусный объектив не подойдет, потому что сделанным им фотографиям не хватает ощущения «присутствия», они выглядят так, словно их снял папарацци. Не стоит брать с собой чемодан на колесиках с полной коллекцией оборудования, накопленного вами за годы увлечения фотографией. Лучший выбор для съемки на улице — небольшая камера со светосильным объективом с постоянным фокусным

расстоянием 35 мм. Не поддавайтесь искушению взять объектив с переменным фокусным расстоянием, качественные объективы такого рода большие и тяжелые, а дешевые — тусклые и громко жужжат при фокусировке.

Небольшой, относительно легкий дальномерный фотоаппарат, наподобие камеры Leica M — это лучшее, что можно придумать. Для непосвященных она ничем не напоминает профессиональный фотоаппарат, поэтому вызывает меньше подозрений и недоверия. Я нахожу ее классическую систему управления очень удобной. Все, что вам требуется, — это кнопка затвора,

кольцо диафрагмы и шкала выдержки. Никаких «креативных» режимов, загадочных кнопок или колесиков.

Еще одно преимущество фотоаппарата Leica M в том, что видоискатель никогда не затемняется, можно видеть все, что происходит даже в момент спуска затвора (в отличие от большинства однообъективных зеркальных камер). Видоискатель камеры Leica M охватывает область 28-миллиметрового объектива, если вы снимаете объективом с большим фокусным расстоянием, линии на видоискателе обозначают верное кадрирование. Благодаря этому вы видите то, что происходит за предела-

Фигура 3.22



ми кадра, и предугадываете, когда оно попадет в кадр.

Если покупка дальномерной системы не кажется вам экономически целесообразной, или вам не нравится его эргономика, можно выбрать беззеркальную камеру с электронным видоискателем. Конечно, можно снимать и обычной профессиональной зеркалкой (фигура 3.22), но есть куда менее неудобные варианты. Чем больше времени вы провозитесь с камерой, тем меньше времени у вас остается на съемку и выше риск быть замеченным. Поэтому не ставьте себя в ситуацию, когда вам нужно перезаряжать карты памяти, менять аккумуляторы или переставлять объективы.

Выберите сумку, не похожую на чехол от камеры. Желательно, чтобы она была поношенная и подходила по цвету к одежде. Избегайте рюкзаков. Вам будет сложно залезть в рюкзак, зато доступ в него открыт уличным воришкам. Поверьте, их по-прежнему довольно много, особенно в местах, где интереснее всего фотографировать.

Поведение. Постарайтесь, чтобы ваши движения были спокойными и плавными. Не бегите и резко не оборачивайтесь, заметив что-то интересное. Контролируйте свои эмоции и мимику. Не поднимайте без конца камеру от пояса до уровня глаз. Лучше держите ее ближе к лицу, а при необходимости опустите голову и посмо-

Фигура 3.23





Фигура 3.24

трите в видеоискатель. Старайтесь держаться ниже уровня глаз прохожих: обопритесь о стену, сядьте или просто согните колени. Люди склонны не замечать того, что происходит внизу. Не будьте кретином, глядя на дисплей после того, как снимете следующий кадр. Не могу сказать убедительнее: *не будьте кретином!*

Предупреждение негативных последствий. Что, если человек, которого вы только что сфотографировали, заметил вас? По своему опыту знаю, что искренняя улыбка и слова благодарности творят чудеса. Вы даже можете предложить ему фотографию. Ваше поведение, скорее всего, приведет оп-

понента в кратковременное замешательство, которого будет достаточно, чтобы скрыться в толпе.

Прогнозирование и предвосхищение

Как только вы что-то увидели в видеоискателе, оно уже случилось, и вы не в состоянии сфотографировать это. Необходимо опережать ситуацию. Почти все происходящее является следствием чего-то другого. Как опытный моряк начинает беспокоиться, увидев темное пятно на горизонте, так и фотограф должен замечать предвестники событий и быстро интерпретировать их. Вот где, как уже было сказано,



Фигура 3.25

пригодится фотоаппарат Leica M. Он позволяет видеть то, что происходит за кадром, если оснащен объективом с фокусным расстоянием 35 мм и более, что помогает предвосхитить нужный момент.

Уличная сценка на **фигуре 3.23** развивалась в течение нескольких секунд и была такой напряженной, что я не беспокоился о том, что меня заметят. Когда я увидел, что кто-то размахивает мороженым, я сел на мостовую, мысленно спланировал фотографию и дождался, пока мороженое упадет.

На **фигуре 3.24** показана другая ситуация. Я нашел отличные декорации, но там никого не было. Чтобы дополнить фотографию, мне был нужен человек, который не вписывался бы в них. Хватило пятиминутного ожидания, чтобы на сцене появился совершенно не подходящий к ним человек.

Последний пример, **фигура 3.25** изображает еще одну обычную ситуацию: почти идеальная сцена, но слишком очевидная. Девушка слева слушает подругу, стоящую с другой стороны картины. Чтобы дополнить этот снимок, я сделал две вещи: оставил за кадром вторую девушку и дождался подходящего выражения лица.

Самонастраивание

Жанровая фотография тренирует спонтанность, внимание и наблюдательность. Невозможно все время делать снимки на высшем уровне. Если вы устали или тревожитесь о чем-то, ваше внимание рассеивается. Собираясь снимать, нужно выбросить все из головы, забыть обо всем и полностью сконцентрироваться на том, что происходит вокруг.

Если вы хотите сделать тематическую серию фотографий, а не подборку случайных снимков, представьте, что вы находитесь внутри этой темы. Всего через несколько минут вы начнете все видеть сквозь призму данной тематики. Так была снята серия о шпионах в московском метро, я представил, что снимаюсь в фильме про шпионов (вернитесь на страницу 126).

Что очень важно, не нужно быть шулером. Жульничество с планированием съемки или фальсификация на этапе послесъемочной обработки лишают вас всей прелести этой игры.

Съемка неодушевленной природы



Фигура 4.1

На большинстве фотографий, представленных в этой книге, изображены люди, и вам может показаться, что своей обманчивой природой фотография обязана человеку. Такая ужасная мысль подтолкнула меня к тому, чтобы в конце этого эпического труда рассказать вам о некоторых секретах, связанных со съемкой неодушевленных предметов.

Съемка пейзажа или создание натюрморта не требует навыков работы с людьми. Однако это не освобождает вас от заботы о тех, кто смотрит на фотографию и видит там то, что вы для них подготовили. Ни один объект не имеет права оказаться на фотографии только потому, что он весь такой замечательный. Он может заслужить это

право, если играет определенную роль в той истории, которую вы рассказываете, а этой ролью можете наделить его только *вы*. Затем нужно постараться, чтобы история стоила того, чтобы обратить на нее внимание.

Работая с неодушевленными предметами, вы сталкиваетесь с новым комплексом проблем, проистекающих из ограничений фототехнологии, что снижает вашу способность добиться того, чтобы вещи выглядели так же, как в реальности. Естественно, использование специальных приемов в такого рода фотографии распространено гораздо шире, чем во всем, о чем мы говорили раньше, а достоверность здесь не всегда играет решающую роль (**фигура 4.1**).

Спонтанность против обдуманности

Работа с неодушевленными предметами требует особого, почти медитативного настроя, близкого к состоянию живописца. Вы должны острее осознавать мельчайшие изменения в своем эмоциональном состоянии. Это не менее важно, чем смотреть во все глаза.

Сыграть на струнах души

Хорошие ландшафтные фотографии обычно в высшей степени манипулятивны, так как их успех основан на создании настроения. Изменение настроения в результате эмоционального модулирования восприятия — это

приятное и волнующее ощущение для зрителя.

На фотографии с изображением людей последние усиливают эмоциональное наполнение сюжета, на пейзажах и натюрмортах правят элементы дизайна. Цвет, тональность, структурные элементы и композиция здесь отвечают за эмоциональное содержание, которое, во многих случаях, играет более важную роль, чем сюжет фотографии.

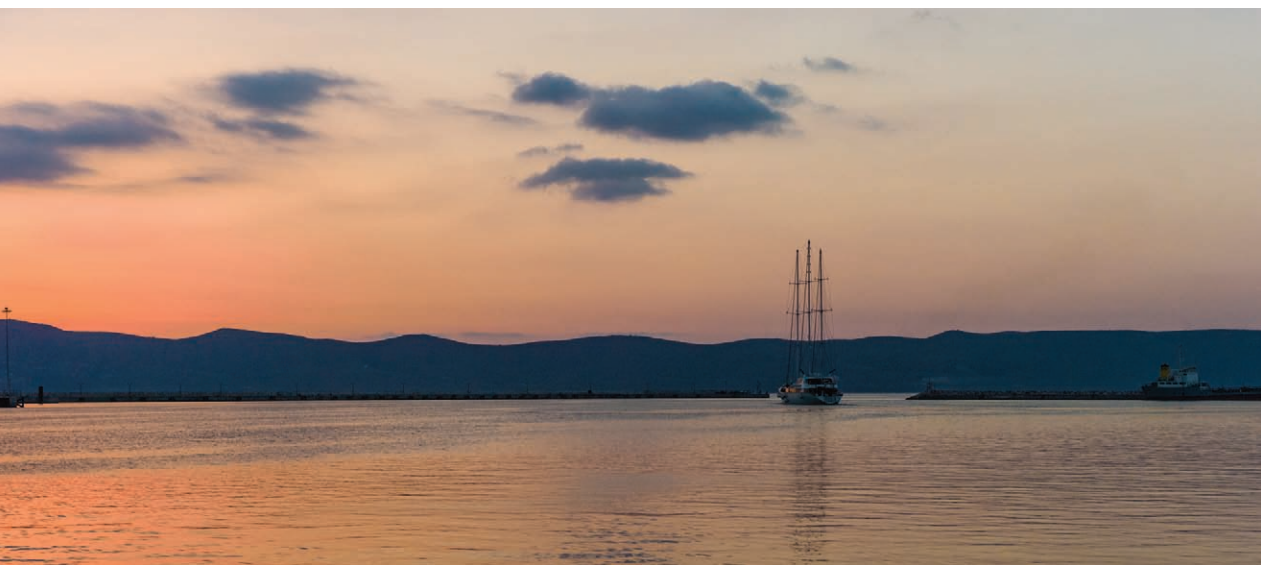
Встречаются изображения, в которых сюжет не менее важен, однако его может быть сложнее вербализовать, чем на фотографии, полной активно делающих что-то персонажей. Такая неясность сюжета вам только на руку, потому что она затрудняет понимание зрителем, что же, собственно, влияет на его настроение. Сравните **фигуры 4.2** и **4.3**. Эти снимки, на первый взгляд, похожи, но средства, которыми они привлекают внимание зрителей, различны.

В то время, как на **фигуре 4.2** преувеличивает эмоциональное содержание, эффект **фигуры 4.3** определенно держится на ее повествовательной емкости. В сравнении со стоящей на якоре яхтой, выходящий из гавани парусный корабль имеет намного больше шансов вызывать мысли о дальних странствиях, океанских приключениях или расставании с любимыми.

Эмоциональное воздействие пейзажной фотографии в огромной степени зависит от освещения. Самое



Фигура 4.2



Фигура 4.3

лучшее освещение можно наблюдать при резких переменах погоды и тогда, когда солнце стоит низко над горизонтом, особенно вблизи отражающей поверхности воды. Короткий отрезок времени сразу после заката солнца (так называемый «золотой час») тоже очень фотогеничен. Ночь также предоставляет массу возможностей для эффектной

фотографии. К сожалению, тема ночной фотографии выходит за рамки данной книги, поскольку требует обсуждения специальных навыков, достойных отдельной монографии.

Бывают случаи, опровергающие общепринятые правила, и обычно они предоставляют интересную альтернативу. Снимок, представленный на **фи-**

Фигура 4.4



фигуре 4.4, с которого началась моя профессиональная карьера в фотографии, был сделан при ярком солнечном свете приблизительно в полдень. Обычно это самое неудачное время для пейзажной съемки.

Однако пламя было таким ярким, что затмило солнце и оказалось единственным фактором выбора экспозиции, отчего небо стало темно-синим, и возникла иллюзия «золотого часа». Трава на переднем плане выглядит подсвеченной сзади, так как пламя было ярче солнца, выполняя роль общего света, а солнечный свет стал заполняющим.

Крупный план

Фотография, сделанная крупным планом, имеет отношение к основной теме этой книги, поскольку обманывает зрителя, предложив ему взглянуть на знакомые вещи с настолько близкого расстояния, что вид их ошеломляет. Высокотехнологичная природа съемки крупным планом и макрофотографии не позволяет подробно обсудить их в этой книге, поэтому мы остановимся только на их свойстве вводить в заблуждение.

Представляя мелкие предметы, такие как ювелирные украшения и часы, больше, чем они есть на самом деле, мы делаем их еще более привлекательными и желанными. Этот метод используется преимущественно в рекламной индустрии (**фигуры 4.5 и 4.6**). Он так-



Фигура 4.5



Фигура 4.6

же подталкивает зрителей к визуальным ошибкам, путая отношения между размерами объектов. Кольцо на **фигуре 4.5** лежит на пластмассовом шарике, но благодаря масштабированию и ракурсу оно кажется больше, чем в дей-



Фигура 4.7

ствительности. Украшение больше напоминает тиару на лысой голове.

Визуальное сходство между кожей электрического ската на ремне часов и черной икрой, а также их общая связь

с роскошью позволили создать иллюзию на **фигуре 4.6**. Я отнюдь не старался придать бисеру вид черной икры, это зрители желают видеть в нем икру и с готовностью соглашаются с абсурд-

ной версией. Они видят то, что хотят видеть, и закрывают глаза на очевидность, которая говорит об обратном.

Фигура 4.7 служит еще более поразительным примером того, как может повлиять на восприятие зрителя очень крупный план в сочетании с обратной перспективой. Это настоящая макро-фотография, снятая с увеличением 2:1 на пленке среднего формата. Текстурное сходство человеческой кожи и поверхности статуэток незаметно без увеличения, но благодаря ему поросята выглядят так, словно они здесь были всегда. Изначально такое сопоставление словно бросает вызов логическому объяснению, а схожесть текстуры просто намекает на то, что все сделано из одного и того же материала. Только потом, когда реальность берет верх над отрицанием, сам по себе раскрывается символический смысл фотографии.

Вечная иллюзия

Фотография постоянно развивается. В отличие от большинства других визуальных видов искусства, она опирается главным образом на технологию, и каждый технологический прорыв в оптике, цифровом изображении и фотографической печати делает ее более удобной, более доступной и более вездесущей. Что, однако, не меняет ее иллюзорной природы. Неважно, что вы снимаете, так или иначе, обмана не избежать. Зная об этом и понимая многоплановую роль, которую играет иллюзия на каждом этапе создания фотографии, легче контролировать процесс съемки. Вот почему всегда найдутся те, кто фотографирует лучше других: они признают важность иллюзии в фотографии, в совершенстве овладевают ее приемами и используют с пользой для себя.

Мысли вдогонку

Этика обмана

«Будьте всегда искренни, даже если не имеете этого в виду».

Гарри Трумэн

Фотография — это ложь, и нам, фотографам, платят за то, что мы обманываем. Неважно, чем мы берем в качестве оплаты (деньгами, восхищением, уважением, признательностью или просто вниманием), согласитесь: нас награждают за то, что мы умеем лгать. Это представляет серьезную опасность, потому что побуждает нас лгать все более изощренно. Мы не просто оттачиваем свое мастерство, но также сталкиваемся с постоянным искушением применять его... скажем, ради «развлечения». Осознание наличия у себя способности позволять людям поступать по-вашему может оказаться в высшей степени лестным, а значит,

оно способно коррумпировать сознание. Ощущение власти над умами (зачастую иллюзорное) делает некоторых из нас высокомерными, снисходительными и болезненно эгоцентричными. Такие люди — издержки искусства фотографии. Сопровитесь этому соблазну или откажитесь от фотографии.

Безусловно, вы можете поступать по своему разумению с тем, что усвоили из этой книги, но, поверьте, применять эти знания за пределами видоискателя вредно для вашей кармы. Наше дело — помочь людям получать удовольствие от жизни, не причиняя им боли и не используя их в своих интересах. Так не будем же сворачивать с этого пути!

Указатель

А

Абсурд, 97
Аведон, Ричард, 143

Б

Байрон, лорд, 15
Блики, 29, 34, 38–40
Боковое освещение, 70–71
Бунюэль, Луис, 97

В

Верность цветопередачи, 18, 31
Визуальная гармония, 50
Визуальная модель, 80–82
Визуальное восприятие, 58–59, 84, 112
Вспышка, 20, 25, 33–35
Выбор заднего плана, 47–49
Выбор объектива, 14, 54–60, 73–74, 87–88
Выборочная фокусировка, 73
Выдержка, 19–20, 34, 36, 87–88, 140, 142, 159
Выражение лица, 91–93, 106–108, 129–132
Высота фотокамеры, 87–89

Г

Гиперфокальное расстояние, 23
Глубина резкости, 21–23

Д

Деление, динамическое, 107–108
Диагонали, крутые, 60
Диафрагма, 22–23, 34, 87–88
Динамический диапазон, 29
Динамическое деление, 106–108
Дисбаланс, композиционный, 83, 107
Достоверность против правды, 124–129
«Дымовая завеса», 100–109

Ж

Желатиновые светофильтры, 18
Живопись, влияние на первые фотографии, 139–140

З

Задний план, размытость, 14, 86–87
Задняя подсветка, 47
Закон Ламберта, 70
Закон обратных квадратов, 20, 26–28, 30, 69
Заполняющий свет, 43–44
Золотая спираль, 51, 57, 63
Золотое отношение, 51–52
Золотое сечение, 51–52, 54

И

Измененная перспектива, 54–56

К

Кадрирование, композиционное, 82–83

Качество печати, 14

Качество света, 25–26, 31, 39–40

Качество снимков, 13–14, 19–23

Клише, 100, 120, 126–127, 146

Ключ, 113, 120, 123, 132

Количество света, 18, 26–28, 36–38, 70

Коллиматор, 43

Композиция, 50–65, 72–74, 83

Контекст, манипулирование, 78–82, 84, 95–98

Контражур, 70

Контраст, 26, 28–32, 43–44

Кривая, S–кривая, 51, 60

Крупный план, 167–169

Кэмерон, Джулия Маргарет, 139

Л

Логика, 83

Ложь, 90–91, 97, 132

М

Макияж, 40, 139–140

Многоплановые композиции, 56–58

Модели, 110–116

Н

Надар, 139

Намек, 129–132

Направление света, 24–25, 38, 74–75

Направление письма, 66

Напряженность, композиционная, 53, 62, 84, 107, 115, 121

Настройка ISO, 34–36

Неверное указание, 151

Нейтральный фильтр, 36

Неодушевленные предметы, 163–164, 167

О

Объективы, 22–23, 54–60, 73–74, 87–88, 103, 158–159

Окружающий свет, 20, 34, 36

Освещение, 20, 31–32, 34, 36–40, 42, 47, 74

Очертания, 112, 116, 117

П

Панорамирование, 20

Параллакс, 68

Пейзажная фотография, 15, 163–164, 167

Перспектива, 54, 56, 58–60, 72–73, 101, 103

Пикторалисты, 140

Повествование, 78, 164

Повторение, в композициях, 24, 65

Портрет, 15, 29, 38–40, 42–43, 49, 57, 60, 73, 129, 132, 138, 148

Портретная тарелка, 46

Постановочная фотография, 148–156

Правда, говорить, 95, 124

Правда против достоверности, 67–69

Правило третей, 51–52, 54, 83, 107

Предупредительность, 93

Простота, 82

Пушкин, Александр, 15

Р

Равновесие, композиционное, 62, 83

Размытость, 14, 20–22, 73, 86–87, 90

Расстояние от источника света, 20, 22, 26–28, 30, 70

Резкость, 14, 21–22, 36, 73–75, 86–87
Рейландер, Оскар, 139
Репортаж, см. также Репортажная
 фотография
Репортажная фотография, 15, 96, 156
Ретушь, 38, 40, 139

С

Светосила (см. также Контраст)
Синергия, 64, 108
Скорость синхронизации вспышки,
 20, 34–36
Смысловое восприятие, 78, 120,
 122–123
Соккрытие информации, 90–95
Сотовая насадка, 43
Софтбоксы, 34–35, 43, 144
Структурное выделение, 51, 80,
 101–102, 106, 112
Студийная фотография, 20, 31–32,
 38–39, 40, 47–48, 70
Субъективное восприятие, 13, 15,
 78–81, 119

Т

Тальбот, Генри, 140
Текстура, 116–118
Техническое качество, 14
Тональная перспектива, 68, 74
Тональный контраст, 30, 32, 39, 105,
 122
Точечный источник света, 25, 27
Точка обзора, 59, 68, 72, 103
Трехмерное изображение, см. Глубина,
 подчеркивающая внешние
 признаки
Туннельное зрение, 52

У

Угол падения, 25, 26, 69, 70
Уличная фотография, см.
 Репортажная фотография

Ф

Фокальный штормно-щелевой затвор,
 20, 34, 36, 83, 93, 140, 142, 150, 159
Фокусировка, 159
Фокусное расстояние, 54, 56, 58,
 69–70, 97, 103, 159, 162
Формы, 47, 64–65, 70, 80, 112, 116–118
Фотография HDR, 29

Х

Халсман, Филипп, 141–143
Хилл, Дэвид Октавиус, 139
Хронометраж, 149

Ц

Цвет, теплый/холодный, 31
Цветовая температура, 38
Цветовой контраст, 31, 105

Ч

Черно-белые фотографии, 25, 71, 105

Ш

Шелл, Шерилл, 139

Э

Экспонирование, 142
Экспрессивность, 84
Эмоциональное восприятие, 78, 113,
 119

Все права защищены. Книга или любая ее часть не может быть скопирована, воспроизведена в электронной или механической форме, в виде фотокопии, записи в память ЭВМ, репродукции или каким-либо иным способом, а также использована в любой информационной системе без получения разрешения от издателя. Копирование, воспроизведение и иное использование книги или ее части без согласия издателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.

Издание для досуга

ФОТОГРАФИЯ КАК ИСКУССТВО

Шанидзе Ираклий Михайлович

ФОТОГРАФИЯ. ИСКУССТВО ОБМАНА

Директор редакции *Е. Капъёв*
Руководитель направления *М. Терёшина*
Ответственный редактор *Т. Коробкина*
Младший редактор *З. Сабанова*
Художественный редактор *М. Клава-Янат*
Технический редактор *О. Куликова*
Компьютерная верстка *Г. Дегтяренко*
Корректор *Л. Китс*

ООО «Издательство «Эксмо»
123308, Москва, ул. Зорге, д. 1. Тел.: 8 (495) 411-68-86.
Home page: www.eksmo.ru E-mail: info@eksmo.ru
Өндіруші: «ЭКМО» АҚБ Баспасы, 123308, Мәскеу, Ресей, Зорге көшесі, 1 үй.
Тел.: 8 (495) 411-68-86.

Home page: www.eksmo.ru E-mail: info@eksmo.ru.
Тауар белгісі: «Эксмо»
Қазақстан Республикасында дистрибьютор және өнім бойынша
арыз-талаптарды қабылдаушының
өкілі «РДЦ-Алматы» ЖШС, Алматы қ., Домбровский көш., 3«а», литер Б, офис 1.
Тел.: 8(727) 2 51 59 89,90,91,92, факс: 8 (727) 251 58 12 вн. 107; E-mail: RDC-Almaty@eksmo.kz
Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген.
Сертификация туралы ақпарат сайтта: www.eksmo.ru/certification

Сведения о подтверждении соответствия издания согласно законодательству РФ о техническом регулировании можно получить по адресу: <http://eksmo.ru/certification/>

Өндірген мемлекет: Ресей
Сертификация қарастырылмаған

Подписано в печать 17.10.2017. Формат 70х100¹/₁₆.
Гарнитура «Minion Pro ». Печать офсетная. Усл. печ. л. 14,26.
Тираж экз. Заказ

В электронном виде книги издательства вы можете
купить на www.litres.ru

ЛитРес:
один клик до книг



Оптовая торговля книгами «Эксмо»:
ООО «ТД «Эксмо». 142700, Московская обл., Ленинский р-н, г. Видное,
Белокаменное ш., д. 1, многоканальный тел.: 411-50-74.
E-mail: reception@eksmo-sale.ru

По вопросам приобретения книг «Эксмо» зарубежными оптовыми
покупателями обращаться в отдел зарубежных продаж ТД «Эксмо»
E-mail: international@eksmo-sale.ru

*International Sales: International wholesale customers should contact
Foreign Sales Department of Trading House «Eksmo» for their orders.*
international@eksmo-sale.ru

По вопросам заказа книг корпоративным клиентам, в том числе в специальном
оформлении, обращаться по тел.: +7 (495) 411-68-59, доб. 2261.
E-mail: ivanova.ey@eksmo.ru

Оптовая торговля бумажно-беловыми
и канцелярскими товарами для школы и офиса «Канц-Эксмо»:
Компания «Канц-Эксмо»: 142702, Московская обл., Ленинский р-н, г. Видное-2,
Белокаменное ш., д. 1, а/я 5. Тел.: /факс +7 (495) 745-28-87 (многоканальный).
e-mail: kanc@eksmo-sale.ru, сайт: www.kanc-eksmo.ru

В Санкт-Петербурге: в магазине «Парк Культуры и Чтения БУКВОЕД», Невский пр-т, д. 46.
Тел.: +7 (812) 601-0-601, www.bookvoed.ru

Полный ассортимент книг издательства «Эксмо» для оптовых покупателей:

Москва. ООО «Торговый Дом «Эксмо». Адрес: 142701, Московская область, Ленинский р-н,
г. Видное, Белокаменное шоссе, д. 1. Телефон: +7 (495) 411-50-74. E-mail: reception@eksmo-sale.ru

Нижний Новгород. Филиал «Торгового Дома «Эксмо» в Нижнем Новгороде. Адрес: 603094,
г. Нижний Новгород, улица Карпинского, дом 29, бизнес-парк «Грин Плаза».
Телефон: +7 (831) 216-15-91 (92, 93, 94). E-mail: reception@eksmonn.ru

Санкт-Петербург. ООО «СЗКО». Адрес: 192029, г. Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны,
д. 84, лит. «Е». Телефон: +7 (812) 365-46-03 / 04. E-mail: server@szko.ru

Екатеринбург. Филиал ООО «Издательство Эксмо» в г. Екатеринбурге. Адрес: 620024,
г. Екатеринбург, ул. Новинская, д. 2щ. Телефон: +7 (343) 272-72-01 (02/03/04/05/06/08).
E-mail: petrova.ea@ekat.eksmo.ru

Самара. Филиал ООО «Издательство «Эксмо» в г. Самаре.
Адрес: 443052, г. Самара, пр-т Кирова, д. 75/1, лит. «Е».
Телефон: +7 (846) 207-55-50. E-mail: RDC-samara@mail.ru

Ростов-на-Дону. Филиал ООО «Издательство «Эксмо» в г. Ростове-на-Дону. Адрес: 344023,
г. Ростов-на-Дону, ул. Страны Советов, 44 А. Телефон: +7 (863) 303-62-10. E-mail: info@rnd.eksmo.ru
Центр оптово-розничных продаж Cash&Carry в г. Ростове-на-Дону. Адрес: 344023,
г. Ростов-на-Дону, ул. Страны Советов, д. 44 В. Телефон: (863) 303-62-10.

Режим работы: с 9-00 до 19-00. E-mail: rostov.mag@rnd.eksmo.ru
Новосибирск. Филиал ООО «Издательство «Эксмо» в г. Новосибирске. Адрес: 630015,
г. Новосибирск, Комбинатский пер., д. 3. Телефон: +7 (383) 289-91-42. E-mail: eksmo-nsk@yandex.ru

Хабаровск. Филиал РДЦ Новосибирск в Хабаровске. Адрес: 680000, г. Хабаровск,
пер. Дзержинского, д. 24, литера Б, офис 1. Телефон: +7 (4212) 910-120. E-mail: eksmo-khv@mail.ru

Тюмень. Филиал ООО «Издательство «Эксмо» в г. Тюмени.
Центр оптово-розничных продаж Cash&Carry в г. Тюмени.
Адрес: 625022, г. Тюмень, ул. Алябьевская, 9А (ТЦ Перестройка+).
Телефон: +7 (3452) 21-53-96/ 97/ 98. E-mail: eksmo-tumen@mail.ru

Краснодар. ООО «Издательство «Эксмо» Обособленное подразделение в г. Краснодаре
Центр оптово-розничных продаж Cash&Carry в г. Краснодаре
Адрес: 350018, г. Краснодар, ул. Сормовская, д. 7, лит. «Г». Телефон: (861) 234-43-01 (02).

Республика Беларусь. ООО «ЭКМО АСТ Си энд Си». Центр оптово-розничных продаж
Cash&Carry в г. Минске. Адрес: 220014, Республика Беларусь, г. Минск,
проспект Жукова, 44, пом. 1-17, ТЦ «Outlet». Телефон: +375 17 251-40-23; +375 44 581-81-92.
Режим работы: с 10-00 до 22-00. E-mail: exmoast@yandex.by

Казахстан. РДЦ Алматы. Адрес: 050039, г. Алматы, ул. Домбровского, 3 «А».
Телефон: +7 (727) 251-58-12, 251-59-90 (91, 92, 99). E-mail: RDC-Almaty@eksmo.kz

Украина. ООО «Форс Украина». Адрес: 04073 г. Киев, ул. Вербова, 17а.
Телефон: +38 (044) 290-99-44. E-mail: sales@forsukraine.com

Полный ассортимент продукции издательства «Эксмо»
можно приобрести в магазинах «Новый книжный» и «Читай-город».
Телефон единой справочной: 8 (800) 444-8-444. Звонок по России бесплатный.

Интернет-магазин ООО «Издательство «Эксмо»
www.book24.ru

Розничная продажа книг с доставкой по всему миру.
Тел.: +7 (495) 745-89-14. E-mail: imarket@eksmo-sale.ru

ISBN 978-5-699-96574-8



ФОТОГРАФИЯ — ЭТО ЛОЖЬ.

Подумайте сами: фотографы создают двухмерные, зачастую напрочь лишенные цвета изображения и надеются, что все поверят, будто всё так и было на самом деле. Удивительнее всего то, что люди клюют на это с необычайной легкостью, словно желая быть обманутыми. Более того, они упорно верят, что сфотографировать можно только то, что на самом деле находится перед глазами.

Зритель — ленивый эгоцентрист, не желающий тратить ни одной лишней секунды на то, что ему кажется неинтересным и недостаточно простым для понимания. Людей интересует то, что фотография выражает, а не то, что на ней изображено.

«Я расскажу вам, как обманывать взгляд зрителя, как играть с ним и шутить. Надеюсь, что эта книга станет для вас полезным инструментом в развитии творческого взгляда на мир и совершенствовании навыков общения с помощью изображений. Ведь фотография — это язык в картинках, со своими правилами и исключениями. Понимают его все, а говорить на нём могут лишь избранные. Так станьте же ими!»



Ираклий Шанидзе — профессиональный фотограф, основатель и декан Международной академии фотоискусства. Один из ярких, узнаваемых мастеров современной рекламной, арт-фотографии, запоминаю-

щейся особым, ироничным, психологическим стилем. Победитель многочисленных международных премий и конкурсов.

ISBN 978-5-699-96574-8



9 785699 965748 >

